L'ART D'EGLISE



REVUE TRIMESTRIELLE
PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ
XXIIIe ANNÉE – NUMÉRO 2

L'ART D'ÉGLISE

Précédemment :

L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE

RÉDACTION ET ADMINISTRATION :

ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3 (BELGIQUE)

Conditions d'abonnement :

BELGIQUE : 220 FB – C.C.P. Nº 5543.80 – « L'Art d'Église » Abbaye de Saint-André, Bruges 3.

ÉTRANGER : 250 FB – Par chèque sur banque du pays de l'abonné.

ABONNEMENT DE SOUTIEN : 500 FB ; 3500 FF ; 10 $.

AMÉRIQUE : 5 $ – Par chèque sur banque américaine, avec la commande. – Payable by banker's cheque with the order.

DEUTSCHLAND : 22 DM – Beschränkt konvertierbares DM Konto Köln Nº 7405 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

ENGLAND : 36 s. – Payable by banker's cheque with the order.

ESPAÑA(*) : 200 PESET. – Libreria Martinez Perez, Baños Nuevos, 5, Barcelona 2.

FRANCE(*) : 1200 FF – C. C. P. Paris Nº 8562.74 – Dom Lehembre, 99, rue N.-D. des Champs, Paris 6e.

ITALIA(*) : 2.500 L – C.C.P. Nº 1/30.184 – Padre Leonello Vagaggini, 19, Via Porta Lavernale, Roma.

NEDERLAND(*) : 17 F – Postgiro Den Haag 6036.07 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

PORTUGAL : 160 ESC – Libreria Baptista e Padilha 30, 2º rua Eugenio dos Santos, Lisboa.

SUISSE : 22 FS – C.C.P. Berne Nº III 19.525 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

(*) *Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applicables qu'aux abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. Pour tout autre paiement à destination de l'*ÉTRANGER : 250 FB, *au cours du jour.*

N. B. – *Prière instante d'indiquer sur le bulletin de versement, avec le nom et l'adresse de l'abonné, la destination du paiement : Abonnement pour 19... à « L'Art d'Église ». Nos abonnés voudront bien nous éviter des frais de rappel en renouvelant leur abonnement dès la réception du nº 4 de l'année en cours et rappeler leur numéro qui figure sur la bande d'envoi. Tout* CHANGEMENT D'ADRESSE *doit être accompagné de la somme de* 5 FB (40 FF).

On peut encore se procurer la série complète des années 1946-1949 de « L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES » et des années 1950-1954 de « L'ART D'ÉGLISE », ces deux séries formant chacune un tome, avec tables des matières et des illustrations.

L'abonnement se prend pour les quatre numéros de l'année

Sommaire

1955 XXIIIe ANNÉE Nº 2



SUR LA COUVERTURE, page I : L'Annonciation. *Fragment d'un tissu de soie (haut. : 0m33). Syrie,* VIIe-VIIIe *siècle. Vatican.* ✠ Page IV : L'Adoration des Mages. *Nicolas de Verdun, 1203. Détail de la châsse de Notre-Dame. Tournai, Chapitre de la cathédrale.* ✠ Ci-dessus : L'Annonciation. *Enluminure. Historia scolastica de Petrus Comestor, Clairvaux,* XIIIe *s. Troyes, Bibliothèque municipale. (Photos L'Art d'Église).*

Pour la collection de

✠ L'ART D'EGLISE

Une reliure
instantanée
pratique
amovible



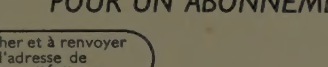
Prix : 150 FB

Cette reliure mobile brevetée permet de conserver intacts les 16 numéros de la Revue qui constituent un tome (4 années), de les consulter commodément, de les détacher au besoin avec facilité.

Commandez-la à « L'Art d'Église » C. C. P. 5543 80
Abbaye de Saint-André, Bruges 3 – Belgique

BULLETIN DE SOUSCRIPTION
POUR UN ABONNEMENT à





Je soussigné ....

Profession ....

Adresse ....

désire souscrire à

** 1. Un abonnement (de soutien*) à « L'Art d'Église » pour l'année 19......... (voir tarif couverture p. II)*

** 2. La série complète parue depuis 1946 (huit années), chaque année au prix de l'abonnement actuel.*

** 3. La reliure mobile, pour conserver 4 années de la Revue, au prix de 150 FB.*

Je vous fais parvenir le montant total, soit

** pour la Belgique : la somme de ...., par versement à votre C. C. P. n° 5543 80, « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3 (Belgique);*

** pour l'étranger : la somme de ...., par chèque sur banque de mon pays.*

Date ....

Signature

** Biffer les mentions inutiles.*

D



A REVIEW OF RELIGIOUS AND LITURGICAL ART

PUBLISHED BY THE MONKS OF SAINT-ANDRÉ ,BRUGES, BELGIUM

THE MADONNA IN ART

At the Royal Museum of Fine Art, Antwerp
August 28 - November 30. 1954

We have to congratulate the organizers of this ibition for their initiative in holding it, during year that celebrates the Virgin Mary, as well as the excellent presentation of something like exhibits. It is regrettable to note, nevertheless, t to-day crowds will flock to such demonstras, who would never think of visiting the Museum lf, although it contains one of the richest collecs of masterpieces to be seen anywhere. The ibition was, in every way, a succes and lasted r three months.

If such a comparison of masterpieces from all r the world can be fertile in ideas and instructive very way, none the less their displacement is a ous matter, however carefully the transport may e been surveyed. We can remember a famous nting of Roger Van der Weyden which was taken than two hundred miles from its museum and ertheless was returned damaged. After more n 500 years, the panel had cracked ! In the same a Rubens has returned from another exhibition uch bad condition that it had to be restored.

This is probably the reason why many masteres are not to be seen at the present exhibition. might have wished to see the 'Madonna of ncelier Rolin', which is in the Louvre, or the les Sapientiae' from St John's church Liege, ch is one of the most beautiful one to be seen where.

From the upper floors of the Museum itself, a nber of remarkable masterpieces were taken : four famous small size panels of Simone Martini; Virgin at the fountain' of Van Eyck; 'the vary' of Antonello da Messina; the 'Virgin with gels' of Fouquet; 'the Virgin praying' of Quentin sys; 'the Virgin and parrot' of Rubens. From werp cathedral there was the great Madonna labaster of the XIVth. century; from St James' rch the admirable Rubens of the master's funeral pel.

The Ancient Museum of Brussels loaned the donna with angels' of the Maître de Moulins; Madonna' of Hugo Van der Goes; two remarkable small Giottoesque panels dated 1302... From Brussels also there was a series of precious Italian primitives from the Stoclet collection.

From The Holy Father, 'the Madonna and Saints' of Fra Angelico (Vatican); coptic textiles of the VIIth. cent; tapestries and ivories.

Paintings were to be seen from Paris and London, Florence and Vienna, Aix-la-Chapelle and Amsterdam; Cologne and Munich – but, for the most part – these were not the great masterpieces.

There was, none the less, the magnificent Madonna of El Greco from Strasburg Museum, and that astonishing Spanish Pieta (Bruges) which the catalogue informs us, somewhat, erroneously, we think, to be by Moralès, We are hardly inclined to credit this second rate artist with such a masterpiece. There was the famous Xth. century ivory from the Archiepiscopal Museum in Utrecht and the Notre-Dame Shrine made in 1200 for Tournai cathedral. A series of Madonnas by Dürer, Cranach, Rubens and Rembrandt was lent by the print room of the Royal Library Brussels – together with 'the Madonna and Child' of 1418, the oldest dated engraving and one of the jewels of this collection.

It is not a common experience to behold ten centuries of art, depicting the Virgin Mary, and extending from the VIIth. to the XVII. centurie. So many generous, sincere and moving efforts did not succeed only in displaying before the christian community the ineffable image of the Mother of God and Queen of all the Saints : they supplied us with a whole history of the Marian devotion : and this is already a very interesting aspect of the exhibition. Besides, they gave us a summary of the history of art in Western christendom, which is our main concern in this publication.

In the following pages we have selected from this long history, works produced in or about the Romanesque period. Our choice was not decided by archaeological motives, but rather from the fact, as we hope to show, that it was this period above all others, that came nearest to the inmost sense of art.

A.

FUNCTION AND MONUMENTALITY IN CHRISTIAN ART

The following reflections were suggested by coming the two works of art which appear on pp. 24, of the present treatise : the panel of Simeone and chinole of Spoleto and Giotto's Nativity. There nly a few years between them, but this partiar period, at the end of the XIIIth. centurie very important one in the history of painting. was a moment when art diverged into two diffet conceptions, or two separate pictorial direcs. All the other forms of Western art are marked this divergence at this particular moment. We confine our remarks to painting, since in this they will have a more general signification.

The two tendencies in question, constitute the poles of pictorial art (and of all art) and can defined as *function* and *monumentality*.

Painting, like all art, has a material as well as a ritual aspect. On one hand, nature furnishes its material support and its 'raison d'être' under that aspect which is known as the *subject* which it endeavours to reproduce or imitate, or perhaps one should say to supplement. For we should remember that, in the first case, it is a matter of creating a permanent image of something we have seen, at one time or another, and which is not always present before our eyes. It is in this representation of an object that the *function* of painting resides. Such a function is not, of course, of a purely material order. In a simple drawing of any natural object there will always enter an element of transposition.

We prefer however, to neglect for a moment this aspect of the question in order to discern, all the more clearly, the principal outlines of the pictorial process. Let us say then, that it is the *object* which is the main support of such a process, which converts the object into the *subject*; for, in painting, the sense of such a term is one with its abstract signification.

The other pole, as we pointed out, derives from our own spiritual nature, from the spirit of the painter himself, as well as that of the spectator. To achieve this the object represented has to be in keeping with our intelligence and partake of its spirituality and universality. In short, it has to become *monumental*. Here the word monument is used not merely in its architectural sense, but to the extent in which any object is freed from its contingencies or particular meaning and takes on a universal and permanent signification. *Monumentality* then, is the property which relates any pictorial work to the nature of our spirit. To achieve this the painter must give us someting more than a simple copy of nature.

Over and above the object which it represents or the subject it designates, a work of art *ought to embody its own significance*. In addition to representing an object, it should convey to our spirit, *what it does* for our eyes. Here we recognize the element already defined as 'the general expression' and which arises from relationships of a purely intellectual order.

In the case of a picture, the first relationship, is that of the surface painted and its surroundings : a question of delimitation. The artist starts with the picture and ends with its figuration. This is evident with the Icon.

The work starts off with the form of the panel. The subject (treated with the same relationship) is subject to the limitation of the surface, which becomes the thing represented. Here then, is the case of a picture which *makes way* for an image. On the contrary when the work is conceived not from a monumental standpoint but from one which is functional, then we get an image which *finds a place* in the picture. In this case one starts off with the image.

One might say that the first of these processes was universal in painting before Giotto, who inaugurated the second method. But apart from the process itself, we have here two conceptions which are opposed. To make art serve the purpose of the spirit, or, make use of it in order to depict nature. In the first instance, to employ it in its expressive sense; in the second, in its imitative function. That is, to insist on its purpose, or, on its occasion. This then, constitutes the two tendencies and the two different epochs of painting.

(This observation was made in a remarkable study 'Picasso and contemporary painting' by Theodore Stravinsky (the compositor's son) in the Swiss Review 'Nova et Vetera', Nº 3, 1954, pp. 162-163).

It would be a mistake to assume that these two conceptions simply followed one on the other, and that monumental painting made way after Giotto for naturalistic painting. In fact, the two tendencies, both of which are essential parts of the pictorial process, have always been found together.

In the history of art, there have been moments, however, when the monumental tendency dominated, and others when it, more or less, allowed the representative tendency to take the lead.

In this way, one can say, Giotto marked the dividing of the ways. The art that preceded Giotto derives rather from the monumental conception. After him art became more definitely figurative, although in both periods the two tendencies were related, one being more stressed than the other at different times.

This calls for a double remark which is of some importance. While, on the one hand, the monumental tendency asserts its priority, it is certain that Christian art – for we consider that we can speak of Christian art, – supposes an equilibrium which, while it gives the first place to the monumental tendency, tempers it by giving the figurative or 'functional' tendency greater scope than it previously had even with so intellectual a civilization as the Greek. The christian artist disliked the monumental tendency to be excessive, above all, exclusive. The Christian cannot conceive of any ideal of human perfection which is too strictly intellectual. And while he respects the hierarchy of human values which give the first place to intelligence, he knows well enough that intelligence alone cannot bring about an harmonious order in man's concrete nature. For him the body and everything pertaining to the bodily order is not a negligeable quantity. Harmony in a human being is necessarily composed of both the intellectual and sense values, which have their hierarchy but, are, none the less, closely bound up one with the other. This was very well explained by Péguy in his admirable statement that 'The spiritual is itself carnal'.

A satisfaction which resides exclusively in the spiritual or in the material world, is absolutely

foreign to the Christian conception of human life.

Moreover the balance of spiritual and bodily powers cannot, by itself, bring about that perfect state to which man aspires, not only as an ideal but as a duty. For to become perfect, is the first duty of man whenever he begins to act. The ancient world believed that perfection could be achieved provided we mastered the senses an the instincts by Reason.

On the other hand, the Christian is not so ambitious and relies more on hope. Like the ancient world he also aspires to become perfect, but he is aware that it is beyond his own power, and that the only hope is in supernatural aid. The Christian, then, differs from the sages of the past in knowing that supernatural power is required to assist nature. This means that all his efforts carry a certain lack of achievement, which he not only consents to but in some ways desires, because it is not his aim to realise a narrow circle of perfection of the human order. We have already referred to this (See 'Art d'Église, N° 4, 1948, p. 1277, *Ancient Rigour and Christian moderation*).

The same remark as to the moral order will be found in the conclusion to the excellent *Socrates* of the R.F. A.J. Festugière, O.P. (Paris, Flammarion, 1934) : 'Is it enough to perceive the good, in order to achieve it? Such optimism is disconcerting. And so much said about peace ! One looks for the weak spot in this perfect work. Does it not reside in this excessive love of beauty?... The most touching lesson of ancient wisdom is its ultimate failure.' (pp. 176-180.)

If we avoid the way of pure intellect, this is certainly not because it is abused to-day, in contemporary art. The moderns run no such risk, since they are inclined to accord a dominant place to the spiritual rather than the material side of art. And they would seem to ignore the influence of the one over the other. And so they endorse a purely material attitude one which is functional or they go to the extremes of abstraction. Whether one or the other it produces proud isolation andthe pretention of one factor at the expense of the other. In this case, the spirit is not manifested and the material aspect is without animation. A weird and inhuman type of art has arisen in which technical qualities and spiritual concepts are blind to each other. They are robots or sleepwalkers all who are technically minded or given to abstraction, all who have revolted, in their search to resolve the problem of the angel and the beast. And it is just this break of unity that has brought about all these aberrations. Divorced one from the other, the two sides of our human nature no longer complete one another. If we add the angel to the beast this will not give us a man any more than the juxtaposition of ants and mandarins can give us a civilization.

This is as much as to say, in classical philosophic language, that *matter* and *form* taken alone mean nothing but absurdity. Their meaning derives from their correlative character, their value depends upon their unity, upon their fusion in one substance.

We insist then, before all on the necessity of such unity. If we warn of the abuse of intellect in all that concerns Christianity, it is in order not to fall into the same error ourselves. In all we have written concerning religious art, and art in general, we have always given the first place to the intellectual order, or, in other words to monumental values. This might suppose that we favour the domination of spirit in all that concerns Christian art, very much after the manner of the ancient Greeks. Therefore we insist on the difference between the Christian and the Pagan ideal, in art, and indeed in most things. Judging according to the light thrown by Christianity on human nature and by its realistic approach, we say that the value of art is not exclusively monumental but in the relation of the functional and monumental aspects, the bodily and the spiritual. Whenever a material object takes on expressive value it becomes a work of art. Art, however does not consist in such expressiveness alone, but in the fact that a material object comes to acquire this expressiveness, in the same way that an idea comes to be embodied in a material form.

Here we agree with Theodore Stravinsky, when he writes in somewhat similar terms : 'The objective element which inspires the painter, be it the *subject* or merely the *pretext* for his painting should at all times be clearly discernible if we are to perceive the miracle of transfiguration which is *the essence of all art*, (Article quoted pp. 170. Words quoted by author.) The principle of Hierarchy, however, remains. If spirit without body is no more a man, than a body without spirit, none the less, it is the spirit which is the real man and in itself superior. It is the monumentality of art, therefore, which confers on it artistic value. For it is this quality which raises it to the spiritual plane and transfigures the world of the senses.

We will now return to our comparison of the Spoleto panel and Giotto's Nativity.

The first may be classed as the monumental tendency, or as Theodore Stravinsky says the case where the artist 'becomes the transfigurator'. And how does he set about his work? We already explained when we showed how the artist started out with the element of the panel itself. This is a surface divided up into different parts in which the figures are inserted, in function of these parts, and in which the composition is conditioned by the surface. Its monumentality however is somewhat attentuated and we have but to examine the picture carefully to discern two distinct elements : on one hand the Madonna, in the central panel, and on the other the four surrounding scenes.

The latter are composed in the spirit of monumentality. Above on the left, and below on the right the surface is divided up in a horizontal sense, whilst to the left below, and to the right above, it is divided in a vertical manner. Everything in this work is subordinated to the monumental order. One starts with the composition of which the subject is, as it were, the support. It is the composition then, which is in search of a subject. In the case of the central panel it is quite different, since it is the subject that has determinated the figure. It is not a question of organising a space but of painting the Madonna. Here the subject is in search of a composition which will be quite elaborate but none the less of secondary importance. The image of the Virgin is not as in the case of the surrounding panels, merely a decorative element, it has the value of an image or representation of a natural subject and the decorative element in it is quite subordinate. The process then, is the inverse in each case, and the panel consists in its ensemble of this balance between contrary principles.

This equilibrium is the reason why this work is a masterpiece of Christian art. It derives from a general conception which stresses the monumentality of the work, not merely in the surrounding scenes, where it is very evident, but also in the plastic handling of the central figure.

In Giotto's Nativity, on the contrary, the quality of monumentality makes way for figurative values. Here the pole of attraction does not lie in the hieratic and intellectual monumentality of the subject but in its concrete reality.

The greater flexibility of the composition at first glance shows us that the principle has been entirely reversed. The hieratic aspect of the Spo
panel has made way for a certain looseness of t
ment, in the attitudes and rounded figures, w
are those of the body and, in every way, reali
This change in art was but the beginning, and c
pared with Rubens, Giotto was what Spoleto
to Giotto, which marks him in some way as
Rubens of Spoleto. He belongs therefore to c
another world of art.

When we come to compare Giotto's picture
the nativity scenes in the Spoleto panel, which
to the right and below, we at once grasp the c
rence. The persons who are present in Giotto's
differ from the three decorative compositions
the form of angels. With Giotto the angels
shepherds are much nearer to nature. The si
decoration which enframed the Virgin and C
in the first work, has become a stable in w
both roof and pillars are clearly outlined.
Virgin is in the same position, but with Giotto,
leans over the Child and caresses him with the h
The Child is no longer resting on a little monum
like an altar, but is in a cradle. St Joseph is
in the same place and in the same attitude,
with Giotto he has received a plastic treatm
which makes him anything but just decora
Even the landscape with its rocks has taken
volume and become realistic. And while he re
ned true to the iconographic traditions in art,
the less Giotto came to completely destroy
spirit.

Did such a transformation help to save pain
or was it the beginning of decadence? The
little doubt, as Theodore Stravinsky tells us,
an excess of intellectuality of monumentality b
to threaten the Christian art of the Middle A
And at the same time, because of its relative im
tability it was 'threatened with sclerosis'. And
is it not the door opened by Giotto on nature
the real and the subjective that has been the
through which all the 'isms' – naturalism, real
and subjectivism have entered art?

One cannot hide the fact, for this is the w
problem of humanism (particularly of Chris
humanism).

The beginning of the modern world was ma
in every respect by the discovery man made o
surroundings and his resources. The problem
too vast a nature and far too complex to be
cussed here. We can merely point out that it
matter of equilibrium. One can hardly regret
enormous acquisitions of the West and which
so decisive in its 'position of the world'.

Such an enrichment is undoubtedly for the g
although in itself, it is not necessarily benef
since this sudden increase of fortune raised
problem as to how it should be employed. Accor
to the Ancient Wisdom it filled only one of
scales – that of *possession*, and to maintain
balance it was necessary that the other side sh
be weighted with *being*, and with its weight in
We are forced to admit that the element of po
sion largely outweighed the second. Human
lance, always very difficult to maintain, was
a long time thrown from its equilibrium. Ber
noted this dislocation when he stated that
modern world required 'to be charged with s

However this may be, it seems to us that
here in this consideration of the humanistic st
point is the answer. Giotto's influence on pair
was not entirely either good or evil. It was a
It is the art historian who has to decide how
period, each painter and in fact, each painting
taken that risk, and how it ended in a triump
a defeat.

D. Samuel STEH

(Translated by Mr Barnett D. CONLAN)

LA MADONE DANS L'ART

au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers

28 août - 30 novembre 1954

IL FAUT tout d'abord féliciter vivement les organisateurs et pour leur initiative, si opportune en une grande année mariale, et pour la présentation tout à fait remarquable des œuvres exposées – uelque 650 ! Un fait sans doute regrettable, mais qu'on ne peut rtainement nier, c'est que les foules se dérangent lus volontiers pour une manifestation de ce genre ue pour la visite d'un musée – fût-il, comme c'est cas pour celui d'Anvers, l'une des plus éton-antes collections de chefs-d'œuvre qui soient. Le ccès fut immense et l'exposition, prolongée, dura lus de trois mois. ✣ Si la confrontation d'œuvres 'art, venues parfois des contrées les lus lointaines, est toujours singu-èrement riche en enseignements, il t sûr que la question même de leur éplacement demeure, à juste titre, s plus controversées – quelles que ient d'ailleurs les précautions que on prend pour les protéger. Il nous uvient de tel panneau illustre de oger, exposé pendant deux ou trois ois à deux cents kilomètres à peine sa cimaise habituelle, et dans les nditions pourtant les plus scrupuleusement sur-illées, et qui revint fendu à sa galerie d'origine. e bois avait travaillé – après plus de 500 ans ! De même une œuvre rubénienne revint d'une expo-ition dans un tel état qu'il fallut procéder à une omplète restauration. ✣ Ceci explique, à n'en pas outer, telle et telle lacune trop flagrante dans l'ex-osition qui nous occupe. Qui n'aurait souhaité, ar exemple, voir à Anvers la Madone du Chancelier Rolin du Louvre ou la Sedes Sa-ientiae de l'église Saint-Jean à Liège, sans doute plus belle qui soit ? ✣ Du musée d'Anvers lui-ême on avait descendu de l'étage quelques merveilles: les quatre ameux petits panneaux de Simone Martini, la Vierge à la fon-aine de Van Eyck, le Calvaire, chef-d'œuvre d'Antonello da Messina, la Vierge aux anges de Fouquet, la Vierge en prière e Quentin Metsys, la Vierge au perroquet de Rubens... La athédrale d'Anvers avait envoyé sa grande Madone d'albâtre du IVe siècle, l'église Saint-Jacques, l'admirable Rubens de la cha-elle funéraire du Maître. ✣ Le Musée Ancien de Bruxelles avait prêté la Madone aux anges du Maître de Moulins, la Madone au donateur de Hugo Van der Goes, deux admirables petits panneaux giottesques, datés de 1302... De Bruxelles aussi, une série de précieux primitifs italiens, de la Collection Stoclet. ✣ Du Saint-Père, la Madone aux saints de Fra Angelico (Vatican), des tissus coptes du VIIe siècle, des tapisseries et des ivoires. ✣ Paris et Londres, Florence et Vienne, Aix-la Chapelle et Amsterdam, Cologne et Munich étaient présents – mais trop souvent, hélas, par des œuvres moins éclatantes ou vraiment trop peu significatives. Il y eut cependant la belle Madone du Greco, du Musée de Strasbourg – et cette étonnante Pietà espagnole (Bruges) que le catalogue attribue à Moralès, mais à tort peut-être ; nous ne croyons pas ce peintre secondaire capable d'une telle maîtrise. Il y eut un ivoire fameux du Xe siècle, du Musée Archiépiscopal d'Utrecht – et la Châsse de Notre-Dame, réalisée vers 1200 pour la cathédrale de Tournai. Il y eut les séries mariales de Dürer, de Cranach, de Rubens, de Rembrandt, provenant du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale de Bruxelles – et la Madone à l'Enfant de 1418, la plus ancienne gravure connue, l'un des joyaux les plus célèbres de cette collection. ✣ Pouvoir embrasser d'un seul regard dix siècles d'iconographie mariale, du VIIe au XVIIe siècle, n'est pas une expérience banale. De tant d'efforts, généreux, sincères, émouvants, pour rappeler aux chrétiens le visage ineffable de la Mère de Dieu, de la Reine de tous les Saints se dégage toute une histoire de la piété mariale qui a fait l'un des intérêts majeurs de cette exposition. L'autre grand intérêt qu'elle présentait était celui d'un raccourci de l'histoire de l'art dans l'Occident chrétien. Nous avons, dans les pages qui suivent, détaché de cet ensemble historique quelques œuvres nées autour de la grande époque romane. Ce choix ne nous a pas été suggéré par un souci d'archéologie ; nous avons pu constater, et nous tâcherons de montrer, que les œuvres de cette période nous offrent, entre toutes les autres, l'admirable exemple d'une fidélité plus grande au rôle qui est véritablement celui de l'art. A.

CI-DESSUS : *Marie dans l'attitude de l'orante, entre deux saints. Croix reliquaire (0m07 × 0m05). Cuivre gravé, Byzantin (Syrie ?), VIe–VIIe siècle. Anvers, Collection De Maeyer-Buyle. (Photo Jean De Maeyer) – Le sens « monumental » de cette croix est nettement marqué par le travail de sa forme même et par la ructure de la Vierge qui s'inscrit dans cette forme. Manifestement il s'agit beaucoup moins d'une représentation de la Vierge que d'une décoration qui en offre l'occasion.*



CI-DESSUS : L'Annonciation. *Plat de reliure en argent (0m35 × 0m25). Rome,* XIe *siècle. Vatican.* ✠ Page de droite : La Visitation. *Ivoire (0m107 × 0m1*
Fragment d'un antependium offert par Othon Ier au dôme de Magdebourg. Reichenau ou Milan, env. 970. Munich, Bayerisches National-museum. (Ph
L'Art d'Église) – La scène s'inscrit dans la plaquette et se compose de manière toute « monumentale ». Les personnages debout sont rythmés par les colonnes
les encadrent et celles des extrémités, qui, avec leur draperie aux plis identiques, en donnent comme une rime. Le mouvement des bras est repris par la draperie du h

FONCTION
ET
MONUMENTALITÉ
dans l'art chrétien

PAR DOM SAMUEL STEHMAN



LES RÉFLEXIONS qui vont suivre nous ont été suggérées par la confrontation des deux œuvres qui figurent aux pages 24 et 25 du présent fascicule: le panneau de Spolète et la Nativité de Giotto. Peu d'années les séparent, mais cette période du XIIIe siècle finissant marque une étape capitale dans l'histoire de la peinture. On y voit la ligne de partage de deux conceptions, ou, plus exactement peut-être, de deux tendances picturales. Une telle division, et un tel moment où elle s'effectue, se retrouvent d'ailleurs dans toutes les autres formes de l'art, en Occident. En nous attachant ici plus particulièrement à la peinture, nous pensons donc que nos remarques vaudront de façon plus générale.

Les deux tendances dont nous parlons découlent de deux facteurs qui sont comme les pôles de l'œuvre d'art picturale (et de toute œuvre d'art), et que nous nommerons ici la *fonction* et la *monumentalité*.

La peinture, comme tout art, trouve son champ d'action entre la nature matérielle et notre propre nature spirituelle. D'un côté la nature lui fournit son point de départ objectif, et son occasion même, sous les espèces d'une chose matérielle que la peinture se propose pour *sujet;* c'est-à-dire qu'elle s'attache à la reproduire, à en fournir une équivalence par imitation; il serait plus juste encore de dire une suppléance. Car, à bien y réfléchir, il ne s'agit de rien d'autre – au départ, ne l'oublions pas – que d'assurer à nos yeux l'image d'un objet qui ne nous est pas, en tout cas pas toujours présent, que ce soit autrefois ou ailleurs que nous l'ayons vu. C'est dans cette représentation que consiste ce que nous nommons la *fonction* de la peinture. Fonction qui n'est pas toute matérielle, bien entendu. Dans la simple copie dessinée d'un objet naturel, il y a déjà toute une transposition. Mais il est préférable de négliger pour l'instant cette analyse, afin de voir plus clairement les grandes lignes de l'opération picturale. Disons encore que dans cette



perspective, donc, c'est l'*objet* qui sert de base à cette opération, laquelle, notons-le en passant, fait de cet objet son *sujet;* le sens courant de ce mot en peinture rejoint parfaitement son acceptation abstraite.

L'autre pôle dont nous avons parlé, c'est, avons-nous dit, notre propre nature spirituelle: l'esprit du peintre lui-même, et des spectateurs de son œuvre. Pour l'atteindre, la chose représentée doit être, au surplus, signifiée. Elle doit être mise en rapport avec l'ordre de l'intelligence, et participer à la fois de sa spiritualité et de son universalité. Elle doit, dirons-nous, devenir *monumentale.* Est monument, au delà du sens précis qui rattache ce mot à l'architecture, toute chose qui est dégagée des circonstances et des déterminations particulières pour accéder à une valeur universelle et permanente. C'est en ce sens que nous parlerons de

la *monumentalité* que confère à une œuvre picturale sa rel
tion avec notre esprit. Pour assurer cette relation, la repr
sentation que nous fournit le peintre ne doit plus seulemen
imiter la nature. Il faut qu'au delà de l'objet qu'elle figur
du sujet qu'elle traite, elle soit *significative de son propre r*
figuratif. En somme, elle ne doit plus seulement montrer
nos yeux telle chose, mais, ce faisant, montrer en outre
notre esprit *ce qu'elle fait* pour nos yeux. On reconnaît i
ce que nous avons appelé « l'expression générale »; et l'o
se rappellera que c'est par un jeu de rapports qu'elle s'ob
tient; tout, ici, étant de l'ordre de l'intelligence.

Dans le cas d'un tableau, le premier rapport est celui d
la surface peinte avec son entourage: une délimitation. C
part, en somme, du tableau, pour arriver à la figuratio
Cela se voit fort bien dans les icônes; l'œuvre commen
avec la planchette, et sa forme. Le sujet (dans le traitemen
duquel les mêmes rapports se continuent) est subordonné
la surface délimitée, qui s'impose comme chose représen
tative. Nous avons là un tableau qui *donne place* à une imag
Si, par contre, l'œuvre est conçue non plus d'un point d
vue monumental, mais d'un point de vue fonctionnel, on
affaire à une image qui *trouve place* dans un tableau. C'est qu
l'on est, alors, parti de l'image.





PAGE DE GAUCHE : *1.* Notre-Dame «Hodigitria». *Ivoire ($0^{m}26 \times 0^{m}13$). Italo-Byzantin,* xe *siècle. Utrecht, Musée archiépiscopal. L'attitude hiératique de l'*Hodigitria *(celle qui conduit sur le chemin), portant sur le bras gauche l'Enfant bénissant, s'oppose, dans l'iconographie byzantine à celle de l'*Eleousa *(Madone de l'onction), qui était représentée, toute pénétrée de bonté et de douceur, penchée vers son Fils et recevant ses caresses.* — *2.* L'Ascension *(Marie entourée des Apôtres). Fragment d'un diptyque. Ivoire ($0^{m}14 \times 0^{m}093$). Allemagne,* IXe-Xe *siècle. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.* ✣ Ci-contre : La Nativité et l'adoration des bergers. *Ivoire ($0^{m}164 \times 0^{m}124$). Byzantin, env. l'an 1000. Vatican. (Photos L'Art d'Église) – Les trois personnages du haut représentent, selon une tradition devenue courante en Orient, les recluses qui vécurent à Bethléem sous la conduite de saint Jérôme. Ici, la conception monumentale se trouve non pas seulement tempérée mais déjà déséquilibrée par une introduction trop peu discrète de la figuration sensible. D'où quelque mollesse, bientôt de la vulgarité.*

De ces deux procédés, on peut dire que le premier a été universellement celui de la peinture jusqu'à Giotto, qui inaugure l'usage du second. Mais, au delà du procédé, ce sont bien deux conceptions qui s'affrontent. Mettre l'art au service de l'esprit ou à l'école de la nature ; lui donner pour règle première son rôle expressif ou sa fonction imitative ; insister, en somme, sur son but ou sur son occasion, c'est là que se séparent les deux tendances et les deux époques de la peinture [1]).

Il serait faux, pourtant, de croire que ces deux conceptions se sont succédé purement et simplement, et que la peinture, monumentale jusqu'à Giotto, serait devenue à partir de lui naturaliste. En fait, les deux tendances, qui, l'une et l'autre, sont des composantes essentielles du problème pictural, ont toujours été jointes. Mais, dans les divers moments de l'histoire de l'art, on peut reconnaître des périodes où la tendance monumentale domine, et d'autres où elle est plus ou moins reléguée au profit de la représentation sensible. C'est ainsi qu'on peut dire, globalement, que Giotto marque une ligne de partage ; les œuvres qui le précèdent relèvent plutôt d'une conception monumentale, celles qui le suivent sont plus directement figuratives ; bien qu'au sein de chacune de ces deux grandes périodes le rapport des deux tendances demeure présent, et se montre diversement accentué.

Ceci appelle une double remarque, et qui est d'importance. D'une part, il est constant que, comme valeur d'art,

1) Cette observation a été faite avec pertinence dans une très remarquable étude que Théodore Strawinsky (fils du compositeur) a consacrée à « Picasso et la peinture contemporaine » dans le No 3, 1954, de la revue suisse *Nova et Vetera* (p. 162-163).



CI-CONTRE : La Madone dite « Imad », *du nom de l'évêque de Paderborn qui en fit la commande. Bois de tilleul (1m12). Westphalie? env. 1050. La statue était originairement couverte de feuilles d'or qui furent ôtées en 1762. Paderborn, Diözesanmuseum.* ✠ Page de droite : Madone et Enfant. *Bois polychromé (0m82). Midi de la France (ou Espagne ?),* XIIe *siècle. Bruxelles, Collection A. Stoclet (Mme Féron-Stoclet). (Ph. A.É.)*

LES STATUES *que nous reproduisons sur ces pages et aux suivantes offrent, au delà de leur valeur esthétique, un intérêt que nous voudrions spécialement souligner ici : c'est qu'elles se classent dans un ordre décroissant de « monumentalité ». La Madone « Imad » vient en premier lieu. Elle représente la tendance monumentale dans un état déjà trop poussé pour un art chrétien ; elle y acquiert un hiératisme excessif et trop distant du domaine sensible. La statue de droite est déjà plus près de la nature. On peut même la dire très figurative. Le visage n'est plus olympien, l'attitude est empreinte d'une certaine tendresse. Mais la formule est monumentale ; avant d'être une Madone, c'est l'élaboration d'un volume sculptural. La Madone de la page 26 représente un point d'équilibre presque parfait entre le pôle de la monumentalité et celui de la figuration. On notera sa curieuse ressemblance avec certaine sculpture chinoise ; et, en effet, l'art chinois a souvent su atteindre à merveille cet équilibre. A la page 27, on voit, de gauche à droite, une figuration de plus en plus marquée, en même temps qu'une perte progressive de l'expression monumentale. Enfin, la Madone qui figure en haut et à droite de la p. 28 n'en a plus qu'un souvenir, et l'on devine déjà derrière elle le déploiement naturaliste et l'expressionisme sensible des siècles suivants.*



la monumentalité vient en premier lieu. Mais d'autre part, il n'est pas moins certain que l'art chrétien – car ici nous croyons qu'on peut parler d'art chrétien – postule un équilibre qui, tout en laissant à la monumentalité cette place prépondérante, la tempère cependant en faisant à l'élément sensible de la figuration « fonctionnelle » une part plus grande qu'elle n'eut, par exemple, aux époques les plus caractéristiques d'une civilisation aussi intellectuelle que celle de la Grèce. L'artiste chrétien refuse une monumentalité excessive, ou, à plus forte raison, exclusive. Un chrétien ne peut concevoir pour les choses humaines un idéal de perfection qui serait uniquement ou trop impérieusement intellectuel. Le chrétien, tout en respectant la hiérarchie des valeurs humaines, en donnant, donc, à l'intelligence sa place assurément première, sait cependant qu'elle ne peut réaliser à elle seule un ordre pleinement harmonieux en regard de la situation concrète de l'homme. Le corps et tout ce qui est de l'ordre corporel n'est pas pour lui quantité négligeable; une vraie harmonie humaine se compose des valeurs intellectuelles et sensibles, hiérarchisées mais étroitement associées. C'est ce que résume Péguy dans son admirable formule: « Et le spirituel est lui-même charnel ». Une satisfaction, en somme, dans le spirituel seul ou le seul matériel est absolument interdite à la conception chrétienne du monde humain.

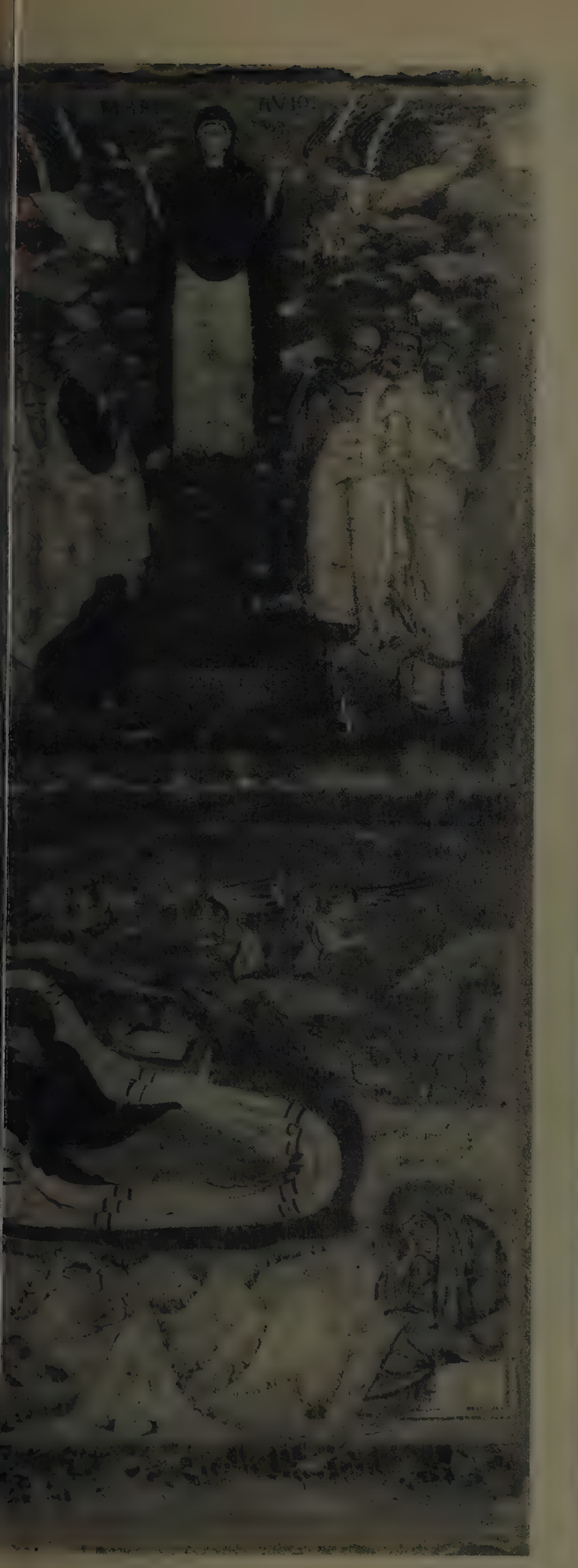
Encore cette association des valeurs de l'esprit et du corps ne peut-elle assurer la véritable réussite à laquelle l'homme aspire, l'ordre vraiment parfait auquel il tend non seulement comme à son idéal mais comme à son devoir; car c'est bien un devoir de perfection qui s'impose à l'homme dès qu'il agit. Cette perfection, les antiques ont cru pouvoir l'atteindre par une maîtrise absolue de la raison sur les puissances désordonnées des sens et de l'instinct. Le chrétien, lui, réduit cette ambition de toute la part qu'il fait à l'espérance. C'est-à-dire que, pour lui, la perfection, qu'il ne se sent pas moins appelé à réaliser, apparaît au delà de ses moyens, mais pourtant accessible par le surcroît d'efficience qui lui vient du don surnaturel. Le chrétien se sépare du sage antique en ce qu'il connaît que seule la surnature donne achèvement à la nature. De là, dans la disposition qu'il fait de ses ressources, un inachèvement non seulement consenti mais volontaire, et comme le refus de tenter ou de feindre le cercle trop fermé d'un ordre humain pleinement harmonieux. Nous avons déjà parlé dans ce sens. (Voir A.É. N° 4, 1948, p. 277: *Rigueur antique, modération chrétienne*.)

C'est sur la même remarque, à propos du domaine moral, que le R.P. A.-J. Festugière O.P., conclut son très beau *Socrate* (Paris, Flammarion, 1934): « Suffit-il vraiment de voir le bien pour l'accomplir? Tant d'optimisme déconcerte. Et tant de paix! On cherche la faille dans un ouvrage si parfait. Ne serait-ce pas, précisément, cet excès de beauté?... La plus émouvante leçon de la sagesse antique, c'est qu'elle aboutit à l'échec. » (p. 176 et 180).

Si nous mettons ainsi en garde contre un excès d'intellectualité, ce n'est pas assurément aux tendances contemporaines de l'art que nous nous en prenons. Le péril des modernes n'est pas de ce côté, et leur tentation n'est pas d'accorder trop de place à la domination de l'esprit sur le



domaine matériel. Nous voyons au contraire que, chez eux, c'est l'influence même de l'un sur l'autre qui est ignorée. On donne ainsi, ou bien dans un fonctionnalisme purement matériel, ou bien dans l'abstraction; de part et d'autre, c'est un orgueilleux isolement de chacun de ces facteurs. Ni l'esprit n'est plus incarné, ni la matière animée. Un monde étrange et proprement inhumain s'édifie, où l'on voit se croiser en aveugles l'appareil des techniques et celui des concepts. Robots et somnambules, les hommes de la technique et ceux de l'abstraction, par les effets divergents d'une même révolte, tentent de résoudre l'homme à la bête et à l'ange. C'est la rupture de l'unité qui crée ces extrémismes aberrants. Disjointes, les deux parts de l'humain ne se complètent plus à s'affirmer également. La bête additionnée de l'ange ne fait pas un homme, pas plus qu'une juxtaposition de termites et de mandarins ne fait une civilisation. Cela revient à dire, dans le vocabulaire précis de la philosophie classique, qu'une *matière* et une *forme* développées pour elles-mêmes de manière autonome ne représentent rien, qu'un comble d'absurdité. Tout leur sens est dans leur rôle de corrélatifs. Toute leur valeur est dans leur unité, c'est-à-dire leur union substantielle.

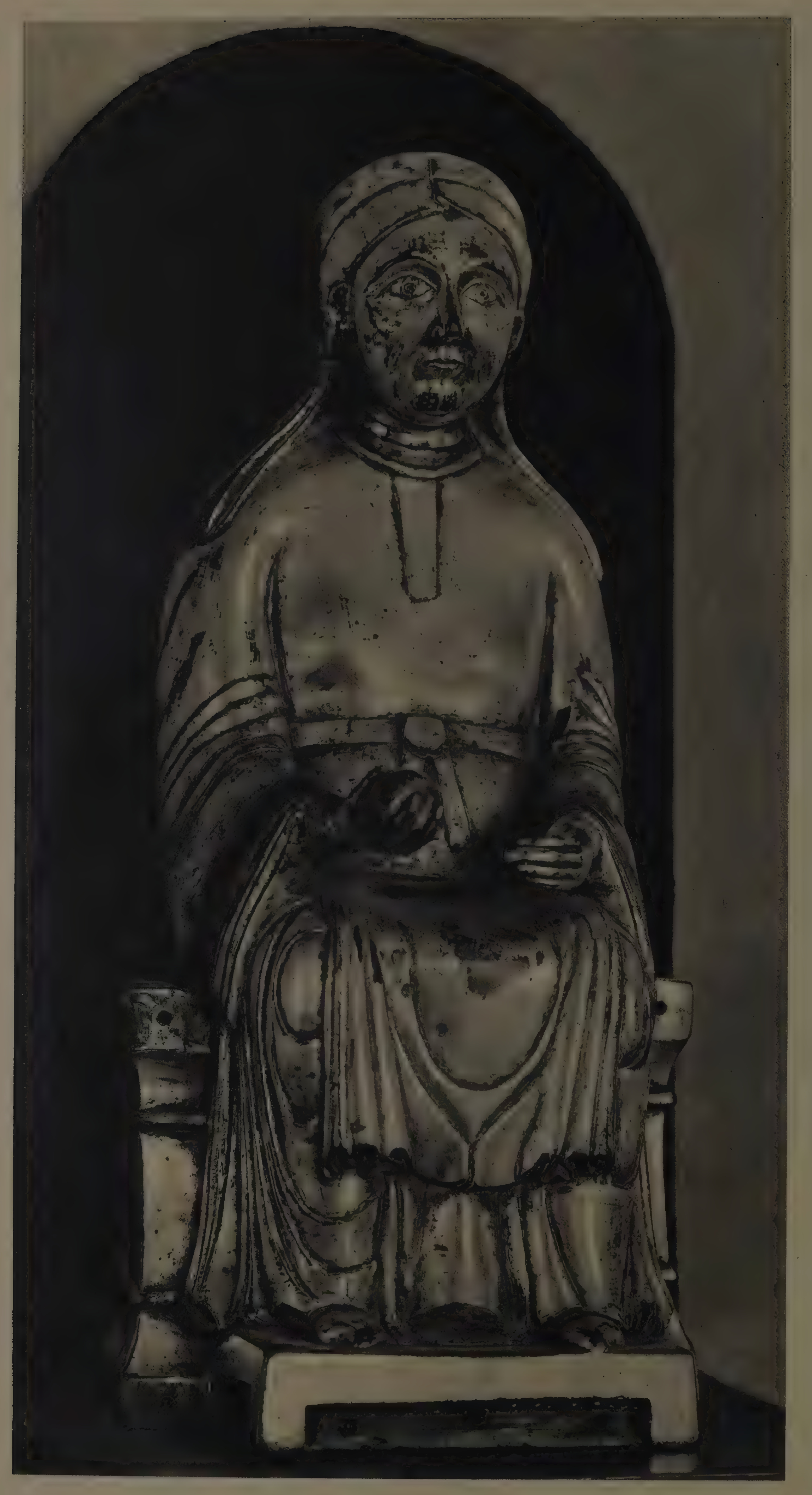




A GAUCHE: Madone en majesté. SIMEONE ET MACHINOLE DE SPOLÈTE. *École Ombro-Siennoise, env. 1270-1275. Panneau (0m80 × 0m119). Anvers, Musée Mayer van den Bergh. (Copyright A.C.L.)* — Ci-dessous: La Nativité. GIOTTO *(1266-1337). Panneau (0m18 × 0m15). Bruxelles, Collection A. Stoclet (appartenant à Mme Féron-Stoclet). (Photo L'Art d'Église) — Deux œuvres d'un esprit bien différent, et qui se distinguent par la manière dont elles posent le problème pictural. Leur rapprochement nous paraît extrêmement suggestif; on lira dans ces pages l'analyse que nous en faisons, et où nous caractérisons par la* fonction *et la* monumentalité *les deux pôles qui conditionnent l'équilibre d'une œuvre d'art.*

C'est précisément sur cette nécessaire union que nous en-
endons insister. Et si nous avons rappelé l'erreur que con-
titue un intellectualisme abusif au regard de la vérité chré-
ienne de l'homme, c'est pour nous défendre d'y donner
nous-mêmes. Dans les études que nous avons publiées jus-
qu'ici sur le problème de l'art d'Église et de l'art en général
dans sa situation humaine, nous avons mis en relief le pri-
mat qui doit revenir à l'expressivité intellectuelle, ou, en
d'autres termes, à la valeur de monumentalité. Nous pour-
rions, par là, prêter à croire que nous rechercherions la
vérité de l'art chrétien du côté d'une domination absolue de l'esprit, à l'exemple du classicisme antique. C'est pour prévenir cette interprétation inexacte que nous avons cru bon de préciser ce qui distingue, en art comme pour le reste – et par exemple en morale –, les vues chrétiennes de l'idéal païen.

En résumé, disons qu'à en juger par la lumière que jette le christianisme sur la condition humaine – c'est-à-dire avec plus de réalisme –, la valeur d'art ne réside pas dans la seule monumentalité, mais dans le rapport du fonctionnel et du monumental, ce qui revient à dire du corporel et du spirituel. Lorsqu'une chose matérielle acquiert une valeur



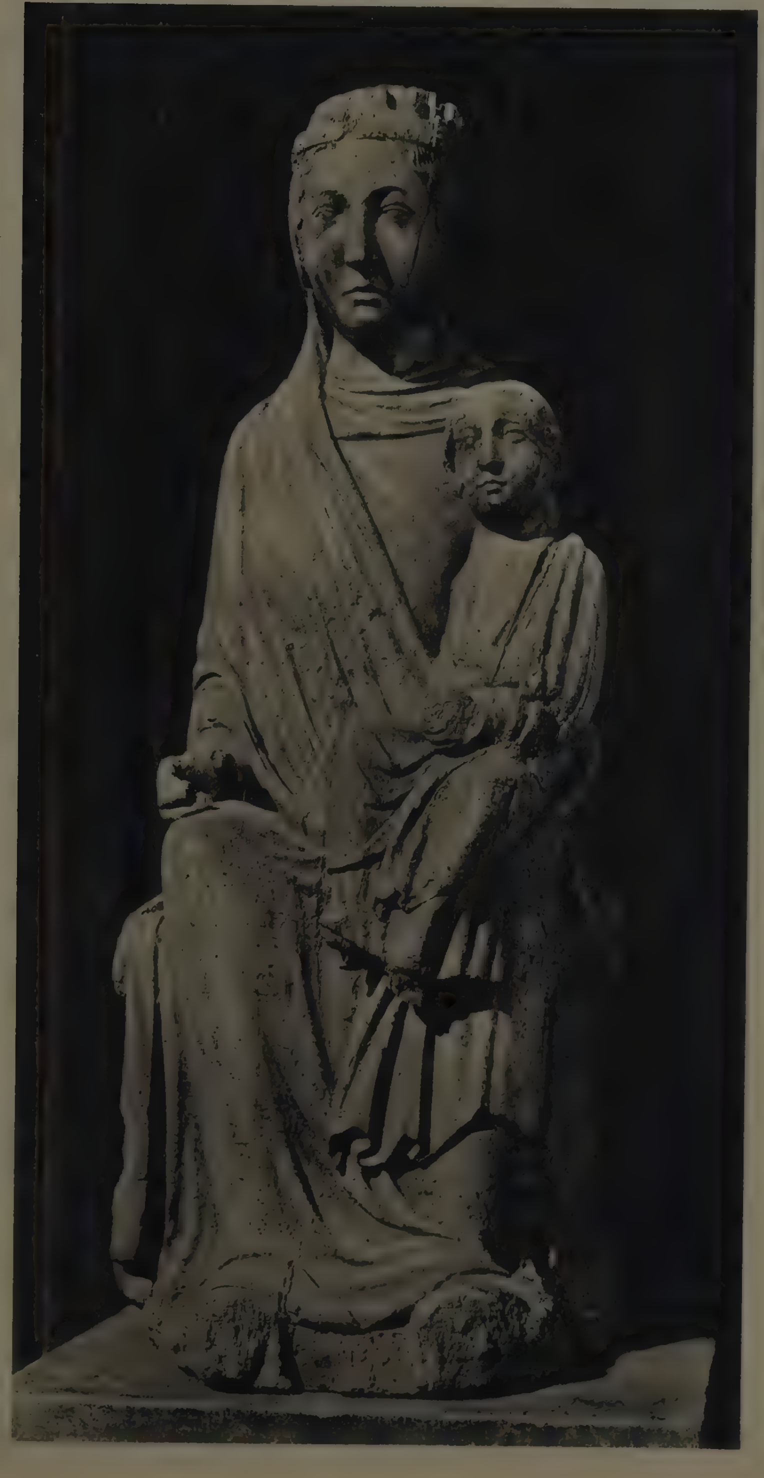
Ci-contre : Madone en majesté (L'Enfant manque). *Bronze doré (0^{m}39). Saxe méridionale (Hildesheim), env. 1120-1130. Hanovre, Musée Kestner.* ✠ Page de droite : 1. Sedes Sapientiae. *Pierre (1^{m}16). France, fin du* XIIe *siècle. Paris, Louvre.* — 2. Sedes Sapientiae, *dite « Vierge de Cens ». Bois (0^{m}83). Namur, Musée diocésain. (Photos A.É.)*

Nous avons parlé *de ces madones dans la légende de la page 22, en les situant selon leur conception artistique. La démonstration se complète dans les deux cas présentés par les photos 1 et 4 de la page 28. Là, il s'agit non pas d'une figuration qui aurait à accéder à la monumentalité et à rejoindre ainsi l'architecture, mais, tout à l'inverse, de l'extrême limite où l'architecture touche à la figuration. C'est l'architecture qui avait besoin d'une colonne et d'un chapiteau. Là, un volume s'offrait à un traitement décoratif dont le thème ne relevait plus de l'architecture. C'est pourquoi la Vierge et l'Annonciation que le sculpteur a pu y figurer restent dépendantes de l'ordre architectural ; et elles le manifestent dans leur traitement tout monumental. La statue-colonne est, en somme, plus exactement une « colonne-statue » ; elle se place sur un tout autre plan que les statues que nous relevons à la page 22. Pour théoriques que peuvent paraître ces remarques, ce sont pourtant des choses qui se sentent fort bien, et l'idée ne viendra à personne, par exemple, d'aller brûler un cierge devant la Vierge d'un chapiteau. C'est qu'elle est* décoration *avant d'être* représentation. *C'est de l'architecture allant jusqu'à la forme humaine, non une forme humaine élaborée jusqu'à l'architecture. Certaines œuvres se situent à mi-chemin de ces deux perspectives. Nous en voyons un bon exemple dans la sculpture de Siegburg (page 28, photo 2). déjà dégagée de l'architecture, elle n'est pas encore une figure voulue pour elle-même*



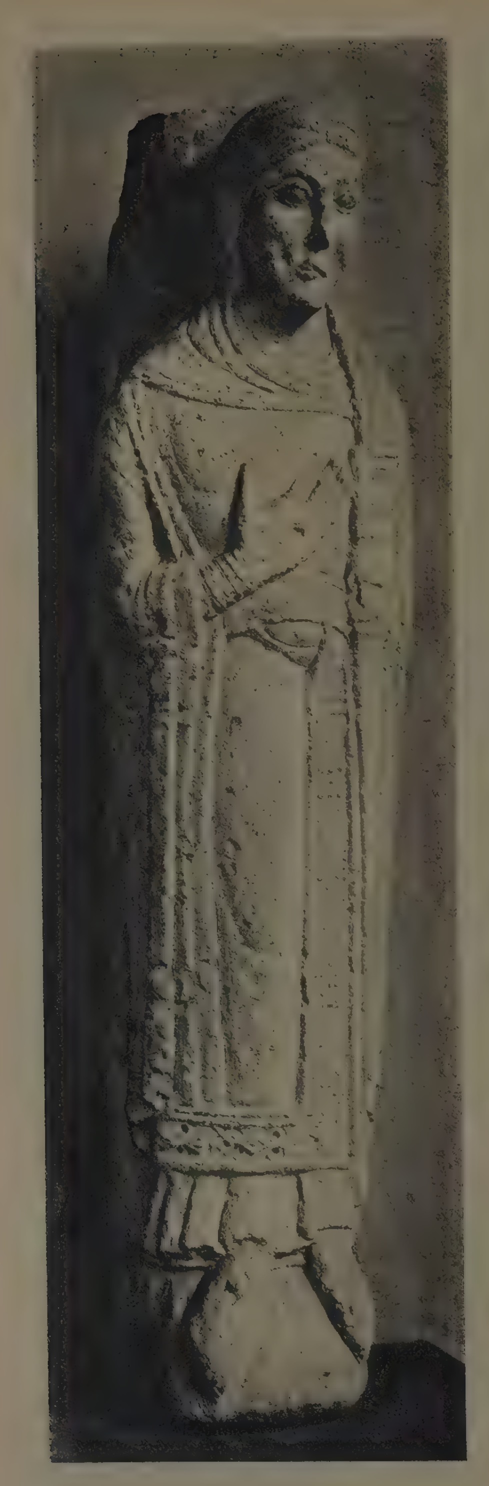
que le corps sans l'esprit, il reste que c'est l'esprit qui est le propre de l'homme, et qui est de soi supérieur. De là, pour l'art, cette conséquence que c'est la valeur de monumentalité qui donne à une œuvre son caractère proprement artistique. Car c'est bien cette valeur qui lui confère son accession à l'ordre de l'esprit, c'est bien par là que s'opère la « transfiguration » du monde sensible.

Nous pouvons à présent revenir à la confrontation du panneau de Spolète avec la Nativité de Giotto. Le premier s'inscrit dans la tendance monumentale, où, comme le dit Th. Strawinsky, le propos de l'artiste est de « figurer en transfigurant ». Comment, dès lors, aborde-t-il son œuvre? Nous l'avons déjà dit, et nous voyons qu'en effet l'artiste est parti du panneau lui-même. C'est une surface divisée,

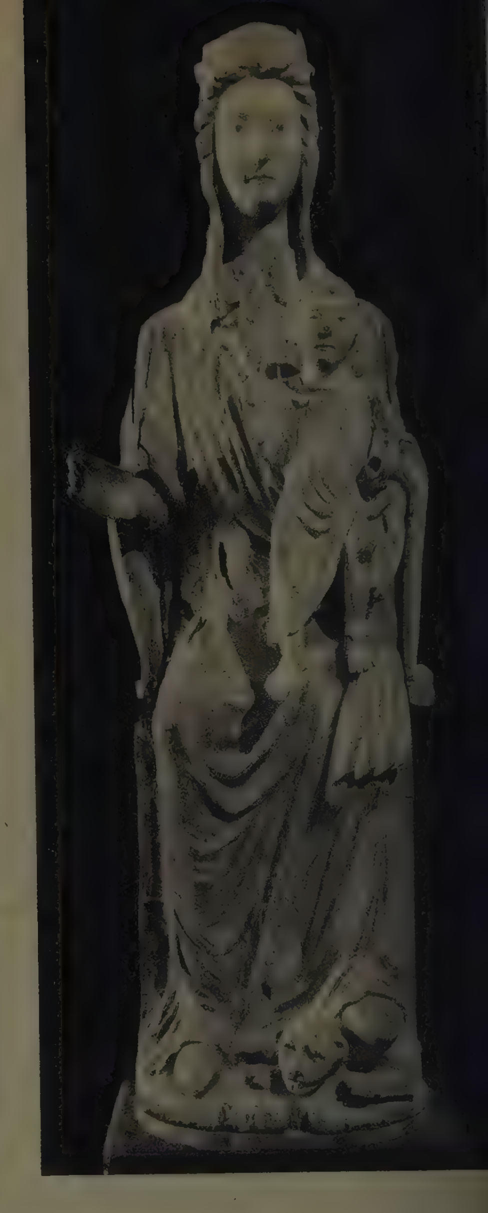


expressive, elle devient objet d'art, avons-nous dit; mais il s'agit de préciser: l'art n'est pas dans cette expression: l'art est dans le fait qu'une chose matérielle acquiert cette expression, de même qu'il est aussi dans le fait qu'une idée trouve à s'exprimer dans une forme matérielle.

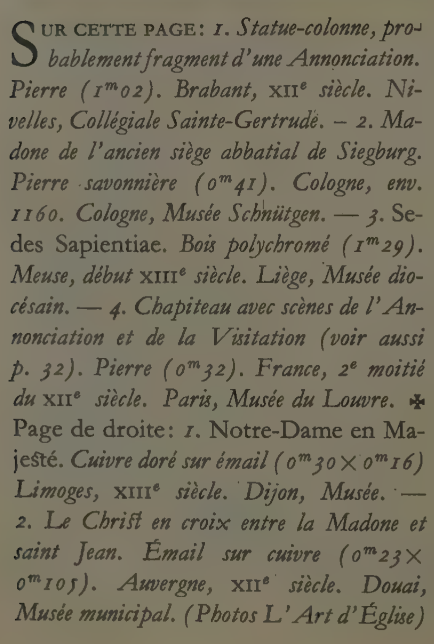
Nous rejoignons ici encore Théodore Strawinsky, lorsqu'il écrit en termes sensiblement équivalents: « Le donné objectif qui motive le peintre, qu'il soit pour lui *sujet* ou simple *prétexte,* doit à tout prix être discernable pour que puisse être constaté et apprécié le miracle de sa transfiguration, *en quoi tout l'art consiste*». (Article cité, p. 170. Les mots soulignés le sont par l'auteur.) La hiérarchie, pourtant, demeure. Si l'esprit sans le corps ne fait pas plus un homme











SUR CETTE PAGE: *1. Statue-colonne, probablement fragment d'une Annonciation. Pierre (1ᵐ02). Brabant,* XIIᵉ *siècle. Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude. – 2. Madone de l'ancien siège abbatial de Siegburg. Pierre savonnière (0ᵐ41). Cologne, env. 1160. Cologne, Musée Schnütgen. — 3.* Sedes Sapientiae. *Bois polychromé (1ᵐ29). Meuse, début* XIIIᵉ *siècle. Liège, Musée diocésain. — 4. Chapiteau avec scènes de l'Annonciation et de la Visitation (voir aussi p. 32). Pierre (0ᵐ32). France, 2ᵉ moitié du* XIIᵉ *siècle. Paris, Musée du Louvre.* ✠ Page de droite: *1.* Notre-Dame en Majesté. *Cuivre doré sur émail (0ᵐ30 × 0ᵐ16) Limoges,* XIIIᵉ *siècle. Dijon, Musée. — 2. Le Christ en croix entre la Madone et saint Jean. Émail sur cuivre (0ᵐ23 × 0ᵐ105). Auvergne,* XIIᵉ *siècle. Douai, Musée municipal. (Photos L'Art d'Église)*

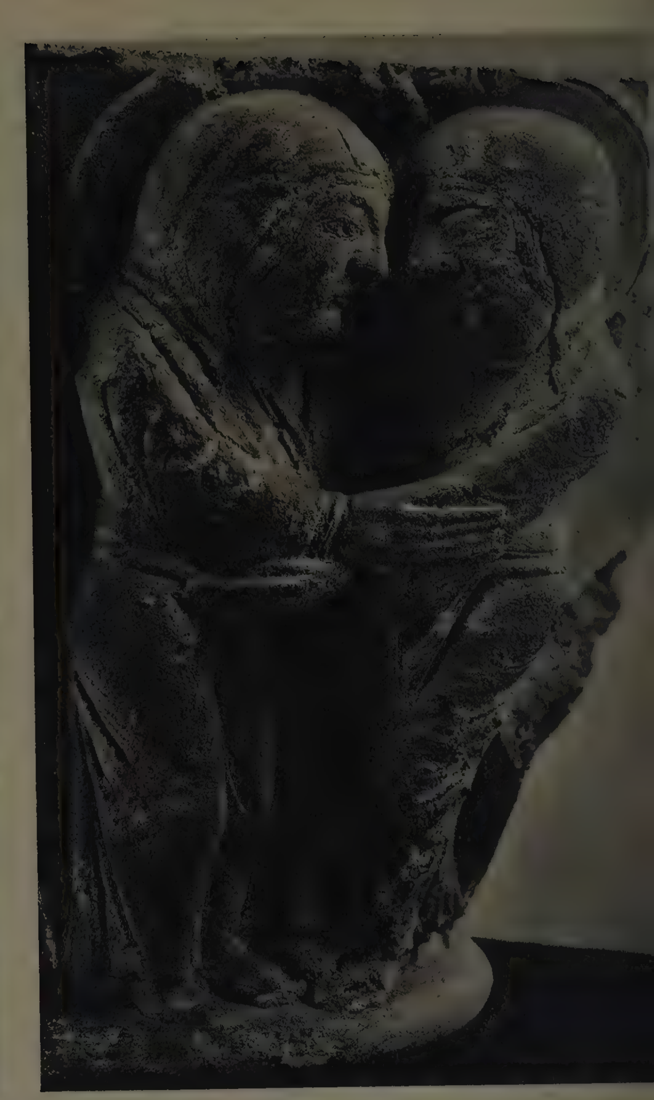


Pour les deux photos de cette page, *il s'agit de pièces décoratives, où le sujet doit rester subordonné à la surface. Or, on voit ici une figuration indiscrète, qui détache le sujet et crée un genre hybride. C'est frappant dans la Crucifixion: l'ensemble se compose à partir de la plaque, tandis que pour les visages et pour le Christ, on est parti du sujet; d'où leur excès de réalisme qui détonne.*

dans laquelle prennent place les images figurées, qui s'y disposent en fonction de cette division, et à l'intérieur desquelles on retrouve une composition commandée par les surfaces. Pourtant, nous constatons que la monumentalité s'y trouve tempérée. Il suffit de considérer attentivement ce tableau pour y discerner deux éléments très distincts: d'une part la Madone du panneau central, et d'autre part les quatre scènes qui l'encadrent. La composition de ces scènes reste très monumentale. En haut à gauche et en bas à droite, la surface est divisée en deux dans le sens horizontal; en bas à gauche et en haut à droite, la division est dans le sens vertical. La figuration est ici toute subordonnée à une ordonnance monumentale. On part de la composition, que le sujet est appelé à servir. La composition est pour ainsi dire à la recherche du sujet. Il en va tout autrement pour le panneau central. Là, le sujet est voulu premièrement. Ce dont il s'agit d'abord, ce n'est pas d'ordonner une surface, c'est de figurer la Madone. Le sujet, ici, est à la recherche de la composition. Et, sans doute, cette composition va encore se montrer très poussée; mais elle reste seconde. La figure de la Vierge n'y est plus, comme dans les panneaux latéraux, un élément décoratif; elle est voulue comme figure, c'est-à-dire comme imitation (ou du moins représentation) d'un sujet naturel, et le traitement décoratif qui lui







PAGE DE GAUCHE : *1.* Notre-Dame « Hodigitria ». *Ivoire* ($0^{m}18 \times 0^{m}148$). *Byzantin*, XIe *siècle. Cette plaquette semble avoir été utilisée comme plat de reliure. L'encadrement en argent ciselé est un travail italien de la Renaissance. Bruxelles, Collection A. Stoclet (appartenant à Mme Féron-Stoclet).* — *2.* La Visitation. *Détail du chapiteau reproduit à la page 28.* — *3.* La fuite en Égypte et la présentation au Temple. *Détail de la châsse de Notre-Dame (1103). Tournai, Chapitre de la cathédrale. (Photos L'Art d'Église) — Ces trois œuvres résument en quelque sorte ce que nous avons fait remarquer au sujet de la conception monumentale. Sur la reliure et dans le chapiteau, l'élément figuratif reste subordonné à la surface et au volume qu'il décore. La composition et le traitement plastique de ces figures sont commandés par l'expression monumentale. Dans la châsse de Tournai au contraire (voir aussi notre couverture, page* IV*), bien qu'il s'agisse d'une même formule décorative, nous voyons – en laissant hors de question la grande beauté de cette œuvre – un certain déséquilibre dans sa conception. Les scènes figurées n'ont pour rôle que de décorer le monument ; or, elles s'en isolent, parce qu'elles procèdent du sujet naturel qui est représenté: ce sont plutôt des statues apposées. Le sens monumental se perd. Une comparaison très suggestive à cet égard est celle que l'on peut faire entre les statues des portails de Reims et celles de Chartres. Parmi ces dernières, les plus anciennes surtout sont encore parfaitement décoratives ; elles ne font que fournir une forme à la colonne. Elles tiennent à l'architecture. A Reims, ce sont des œuvres plastiques qui s'y ajoutent. Par leur naturalisme, elles se rattachent au pôle de la « fonction », c'est-à-dire de la représentation, qui semble leur raison d'être. Au lieu d'avoir un portail décoré, on a des statues de saints placées dans un portail. Remarque simple, mais dont on ne s'avise guère. Les touristes, et jusqu'aux connaisseurs, et jusqu'aux artistes qui contemplent ces statues croient de bonne foi que c'est assez d'admirer leur facture. Ils s'arrêtent à l'esthétique, ou ne la dépassent qu'en y prenant l'occasion d'un lyrisme très sentimental ou très cérébral, et, dans tous les cas, fort subjectif.*

est donné n'intervient qu'à titre subordonné. Le procédé est donc exactement inverse, et l'ensemble du panneau s'équilibre dans ce jeu de contraires. Il faut dire d'ailleurs qu'un tel équilibre fait de cette œuvre une remarquable réussite d'art chrétien. Or elle relève, nous l'avons dit, d'une conception générale qui met l'accent sur la monumentalité, non seulement dans les scènes latérales où cela est très net, mais aussi dans le traitement plastique de la figure centrale.

Ce que nous voyons, au contraire, dans la Nativité de Giotto, c'est un déplacement de cet accent au profit de la figuration. Le pôle d'attraction du tableau n'est plus la hiératique et intellectuelle monumentalité, c'est la réalité concrète du sujet naturel. Dès l'abord, la plus grande souplesse de la composition et du dessin signale ce renversement de perspectives. L'allure hiératique du panneau de Spolète fait place ici à un certain relâchement dans l'ordonnance comme dans les attitudes, à des formes quelque peu amollies et plus près de la consistance charnelle, en un mot, à plus de réalisme. Ce n'est encore, ne l'oublions pas, que le début du mouvement, et Giotto est encore à Rubens ce que Spolète, déjà, est à Giotto; mais Giotto est déjà le Rubens de Spolète. Il appartient à un tout autre monde pictural.

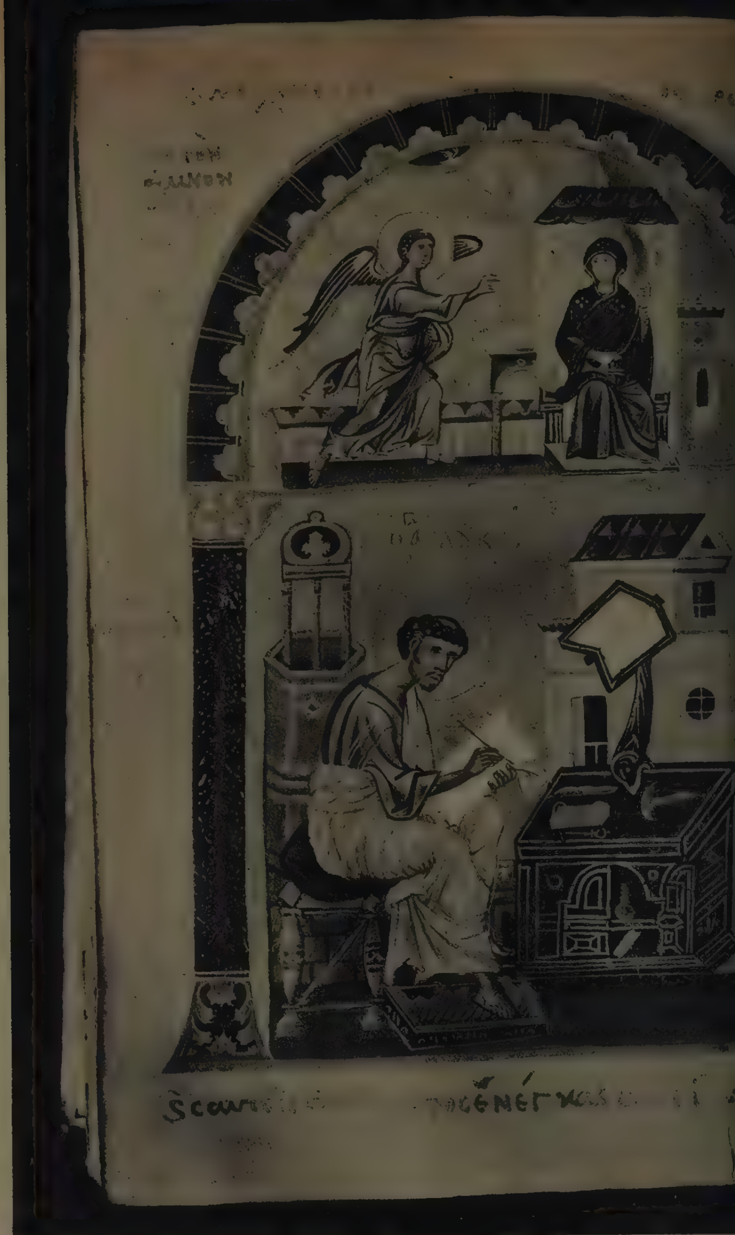
Si l'on compare en détail ce tableau de Giotto à la scène de la Nativité qui figure sur le panneau de Spolète (en bas à droite), on constate encore mieux cette différence. Les personnages qui surplombent la scène ne sont plus chez Giotto ces trois éléments décoratifs en forme d'anges. Ce sont des personnages angéliques et des bergers, dont les visages et l'attitude sont beaucoup plus près de la nature. La simple délimitation de forme qui encadre la Vierge et l'Enfant est devenue une étable, avec ses poteaux et son toit de paille. La Vierge est couchée dans la même position, mais elle se penche sur l'Enfant et sa main va le caresser. L'Enfant lui-même ne repose plus sur une sorte de petit monument en forme d'autel, mais c'est une crèche. Le saint Joseph est lui aussi repris dans la même attitude et à la même place, mais il a une plastique qui lui fait dépasser un rôle décoratif. Il n'est pas jusqu'au paysage de rochers qui n'ait pris du volume, de la « réalité ». Tout en restant, donc, apparemment fidèle à l'iconographie traditionnelle, Giotto en transforme profondément l'esprit.

Cette transformation, fut-elle le salut de la peinture, ou le déclenchement de sa décadence? Sans doute, comme le dit Th. Strawinsky, l'excès de monumentalité, c'est-à-dire d'intellectualité, menaçait-il gravement l'art chrétien du moyen âge. Sans doute, aussi, sa relative immutabilité « menaçait(-elle) de tourner en sclérose ». Mais n'est-ce pas par la porte que Giotto ouvrit à la nature, au réel, à la subjectivité, que s'engouffrèrent tous les « ismes » du désordre, naturalisme, réalisme, subjectivisme?

Il ne faut pas le cacher: c'est tout le problème, en fait, de l'humanisme (et, en particulier, de « l'humanisme chrétien ») qui se pose là. Le début des temps modernes a été marqué, dans tous les domaines, par cette découverte qu'a fait l'homme de son propre univers, de ses propres ressources. Le problème est trop vaste et surtout trop complexe pour que nous l'abordions ici. Disons seulement qu'il se ramène à un problème d'équilibre. Il ne peut être question de déplorer l'énorme apport de la civilisation occidentale, les acquisitions si diverses et si décisives qui ont élargi dans tous les sens sa « possession du monde ». Un tel enrichissement est, à coup sûr, un bien. Il n'est pas pour autant, et de soi, bénéfique. Cette nouvelle fortune amenait avec elle le problème de son emploi. Elle chargeait d'un seul côté – celui de l'*avoir* – la balance de la sagesse ancienne; pour l'équilibrer, il fallait que l'autre côté – celui de l'*être* – pesât de tout son poids. Or, il faut bien reconnaître que, généralement parlant, l'avoir l'a emporté. L'équilibre humain – incomparablement plus difficile à réaliser, cela ne doit pas être méconnu – fut ainsi, et pour longtemps, faussé. Bergson constatait ce désaxement quand il formulait que le monde moderne a besoin d'un « supplément d'âme ».

Quoiqu'il en soit, il nous semble bien que c'est dans cette considération du problème humaniste que se trouve la réponse à la question qui nous occupe. Giotto n'était pour la peinture ni un bien ni un mal, tout court. C'était un risque. A l'historien de l'art de savoir discerner comment chaque période, chaque peintre et peut-être chaque œuvre a su courir ce risque, en triompher ou s'y perdre.

D. S. STEHMAN.





MANUSCRITS : *1.* L'Annonciation. *Détail d'un « Exsultet ». (Bande de parchemin que le diacre déroulait du haut de l'ambon. C'est la raison pour laquelle les illustrations étaient placées dans le sens inverse du texte.) Écriture bénéventine, 1ère moitié XIe siècle. Capoue, Archives de la cathédrale.* — *2.* L'Annonciation et l'évangéliste saint Luc. *Enluminure hors texte d'un évangéliaire grec, IXe siècle. Venise, Biblioteca Marciana.* — *3.* La Pentecôte, Anges et trois saints évêques. *Enluminure hors texte des « Opuscula Varia » de Hugues de Saint-Victor, XIIe-XIIIe siècle. Crémone, Bibliothèque du Gouvernement. (Photos L'Art d'Église) — L'illustration, parce que décorative, exige une conception monumentale. Il faut partir de la page pour arriver à l'image. C'est ce que fait fort bien l'enluminure de Crémone. Dans* l'Exsultet, *au contraire, on est parti de l'image, qu'on a fait entrer dans la monumentalité du livre. Une certaine imprécision se manifeste dans la page décorée de l'évangéliaire grec: on croit voir une icône introduite dans le texte.*



ZEITSCHRIFT FÜR RELIGIÖSE UND LITURGISCHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DEN BENEDIKTINERN DER ABTEI VON ST-ANDRÉ, BRÜGGE (BELGIEN)

DIE MADONNA IN DER KUNST

Ausstellung im Königlichen Museum der Schönen Künste zu Antwerpen von 28. August bis 30. November 1954.

Zuallererst muß man die Veranstalter sowohl für ihre in einem großen Marien-Jahr so zweckmäßige Initiative als auch für die durchaus hervorragende Präsentation der ausgestellten Werke – einige 650 ! – beglückwünschen. Eine zweifellos bedauerliche Tatsache, die man jedoch nicht leugnen kann, ist, daß sich die Masse des Publikums lieber zum Besuch einer Veranstaltung dieser Art als dem eines Museums entschließt, mag dieses auch, wie das Antwerpener, eine der erstaunlichsten Sammlungen aller existierenden Meisterwerke enthalten. Der Erfolg was ungeheuer, und die verlängerte Ausstellung dauerte über drei Monate.

Wenn auch die Gegenüberstellung von Kunstwerken, die manchmal aus den entferntesten Ländern kommen, immer besonders instruktiv ist, so ist es andererseits sicher, daß die Frage ihrer Entsendung mit Recht sehr umstritten ist, ganz gleich welche Vorsichtsmaßnahmen man trifft, um die Werke vor Schaden zu bewahren. So denken wir z.B. an jenes berühmte Wandgemälde van Roger Van der Weyden, das während 2 oder 3 Monaten kaum 200 km von seinem gewöhnlichen Aufbewahrungsort entfernt, und zwar unter gewissenhaftester Kontrolle aller Bedingungen, ausgestellt wurde, und das gespalten zu seiner Heimatgalerie zurückkam. Das Holz hatte gearbeitet – nach mehr als 500 Jahren ! Ein Werk van Rubens kam ebenfalls von einer Ausstellung in einem derartigen Zustande zurück, daß zu einer vollständigen Restauration geschritten werden mußte.

Dies erklärt ohne Zweifel diese oder jene ganz offenbare Lücke in der Ausstellung, die uns hier beschäftigt. Wer hätte z.B. nicht gewünscht, in Antwerpen die „Madonna des Kanzlers Rolin" aus dem Louvre oder die „Sedes Sapientiae", wahrscheinlich die schönste, die existiert, aus der St. Johanneskirche in Lüttich zu sehen?

Aus dem Antwerpener Museum selbst hatte man aus einem oberen Stockwerk einige herrliche Werke herabgeschafft : Die vier berühmten kleinen Wandgemälde von Simone Martini, die „Madonna am Brunnen" von Van Eyck, „Golgotha", das Meisterwerk von Antonello da Messina, die „Madonna mit den Engeln" von Fouquet, die „Betende Madonna" von Quentin Metsys, die „Madonna mit dem Papagei" von Rubens... Die Kathedrale von Antwerpen hatte ihre große Alabaster-Madonna aus dem XIV. Jahrhundert entsandt, die St. Jakobskirche den bewunderungswürdigen Rubens aus der Begräbniskapelle des Meisters.

Das Alte Museum in Brüssel hatte die „Madonna mit den Engeln" des Meisters von Moulins, die „Madonna mit dem Stifter" von Hugo Van der Goes und zwei bewundernswerte kleine Wandgemälde von Giotto aus dem Jahre 1302 geliehen sowie auch eine Reihe kostbarer Werke italienischer Vorgänger aus der Sammlung Stoclet.

Ferner sah man, vom Hl. Vater entsandt, die „Madonna mit den Heiligen" von Fra Angelico (Vatikan), koptische Stoffe aus dem VII. Jahrhundert, Tapisserien und Elfenbeinarbeiten.

Paris und London, Florenz und Wien, Aachen und Amsterdam, Köln und München waren vertreten - zu oft leider mit weniger hervorragenden oder wirklich zu unbedeutenden Werken. Immerhin konnte man die schöne Straßburger „Madonna" von El Greco sehen und jene schöne spanische „Pieta" (Brügge), die der Katalog, aber vielleicht zu unrecht, Moralès zuschreibt; wir halten diesen zweitklassigen Maler einer solchen Meisterschaft nicht für fähig. Man sah außerdem eine berühmte Elfenbeinarbeit aus dem X. Jahrhundert, aus dem Erzbischöflichen Museum von Utrecht, und den „Liebfrauenschrein", um das Jahr 1200 für die Kathedrale von Tournai ausgeführt. Man fand die Marien-Serien von Dürer, Cranach, Rubens und Rembrandt aus dem Kupferstich- und Holzschnitt-Kabinett der Königlichen Bibliothek in Brüssel und die „Madonna mit dem Kinde" von 1418, der älteste bekannte Stich, einer der berühmtesten Schätze dieser Sammlung.

Mit einem einzigen Blick zehn Jahrhunderte marianischer Ikonographie umfassen zu können – vom VII. bis zum XVII. Jahrhundert – ist sicher nichts alltägliches. An soviel großzügigen, aufrichtigen und ergreifenden Anstrengungen, den Christen die unvergängliche Figur der Mutter Gottes, der Königin aller Heiligen, in Erinnerung zu bringen, erkennt man eine ganze Geschichte marianischer Frömmigkeit, die einen der größten Anziehungspunkte dieser Ausstellung bedeutete. Das andere große Interesse, das sie darbot, war eine Art verkürzte Kunstgeschichte des christlichen Abendlandes. Diesen Blickpunkt wollen wir hier herausgreifen. Auf den vorausgehenden Seiten bringen wir, losgelöst aus diesem geschichtlichen Ganzen, einige um die große römische Epoche herum entstandene Werke.

Diese Wahl haben wir nicht aus archaeologischen Gründen getroffen; wir haben feststellen können, und wir werden versuchen zu beweisen, daß die Werke dieser Periode vor allen anderen ein bewunderungswürdiges Beispiel einer größeren Treue zu jener Rolle darbieten, die wirklich die der Kunst ist.

A.

FUNKTION UND MONUMENTALITÄT IN DER CHRISTLICHEN KUNST

Die folgenden Überlegungen haben sich für uns aus der Gegenüberstellung der beiden Werke auf den Seiten 24 und 25 des vorliegenden Heftes ergeben : Des Wandgemäldes von Simeone und Machinole von Spoleto und der Geburt Christi von Giotto. Wenige Jahre trennen sie voneinander, aber diese Periode des ausgehenden XIII. Jahrhunderts kennzeichnet einen Hauptabschnitt in der Geschichte der Malerei. Man sieht hier die Trennungslinie zwischen zwei Auffassungen oder, genauer vielleicht, zwischen zwei Tendenzen bildlicher Darstellung. Wir begegnen übrigens einer solchen Teilung und dem Zeitpunkt, zu dem sie vor sich geht, in allen übrigen Formen der Kunst des Abendlandes. Wenn wir uns hier besonders der Malerei zuwenden, so glauben wir, daß unsere Bemerkungen ziemlich allgemeingültig sind.

Die beiden erwähnten Tendenzen ergeben sich aus zwei Faktoren; sie bilden gleichsam die Pole des malerischen Kunstschaffens (sowie jedes Kunstwerkes), und wir nennen sie hier F u n k t i o n und M o n u m e n t a l i t ä t.

Die Malerei, wie jede Kunst, findet ihr Wirkungsfeld zwischen der materiellen Natur und unserer eigenen übersinnlichen Natur. Die Natur gibt ihr einerseits ihren objektiven Ausgangspunkt und sogar die Gelegenheit selbst in Gestalt von etwas Stofflichem, das die Malerei als G e g e n s t a n d wählt, das heißt, sie bemüht sich es wiederzugeben und etwas Gleichwertiges oder noch richtiger etwas, das an seine Stelle tritt, durch Nachahmung zu schaffen. Denn wenn man recht darüber nachdenkt, handelt es sich - am Anfang, vergessen wir das nicht - nur darum, unserem Auge das Bild des Gegenständlichen dauerhaft zu machen, das uns auf jeden Fall nicht immer gegenwärtig ist, mögen wir es auch früher oder anderswo einmal gesehen haben. In dieser Darstellungsart besteht, was wir die „Funktion" der Malerei nennen. Diese Funktion ist selbstverständlich nicht ganz materiell. Die einfache gezeichnete Kopie eines natürlichen Gegenstandes bedeutet bereits eine große Umformung. Aber es ist vorzuziehen, diese Analyse vorläufig beiseitezulassen, um klarer die großen Linien der Operation des Malens zu sehen. Fügen wir noch hinzu, daß es von dieser Perspektive aus betrachtet der Gegenstand ist, der dieser Operation als Basis dient und der, nebenbei bemerkt, von ihr zu ihrem Vorwurf gemacht wird. Der geläufige Sinn dieses Wortes in der Malerei passt sich vollkommen seiner abstrakten Bedeutung an.

Der andere Pol, von dem wir sprachen, ist, wie gesagt, unsere eigene übersinnliche Natur : Der Geist des Malers selbst und der der Beschauer seines Werkes. Um ihn zu erreichen, muß der dargestellte Gegenstand außerdem das Zeichen seiner Bedeutung tragen. Er muß zur Verstandesordnung in Bezug gebracht werden und gleichzeitig an seiner Geistigkeit und seiner Universalität teilhaben. Er muß, würden wir sagen, m o n u m e n t a l werden. „Monument" ist, über den genauen Sinn hinaus, der dieses Wort der Baukunst zugehörig macht, jedes Ding, das von den ihm eigentümlichen Umständen und Bestimmungen freigemacht ist, um einen universellen und bleibenden Wert zu erreichen. In diesem Sinne sprechen wir also von M o n u m e n t a l i t ä t, die einem gemalten Werk verliehen wird von dem, was es in Beziehung zu unserem Geiste bringt. Um diese Beziehung zu sichern, soll die Darstellung, die uns der Maler gibt, nicht mehr nur einfach die Natur imitieren. Sie muß über den Gegenstand, den sie darstellt, oder den Vorwurf, den sie behandelt, hinaus i h r e r e i g e n e n b i l d l i c h e n R o l l e d i e B e d e u t u n g g e b e n. Im ganzen soll sie also unserem Auge nicht mehr nur etwas Bestimmtes zeigen sondern, indem sie das tut, außerdem unserem Geiste zeigen, was sie in unseren Augen „tut". Man erkennt hier das, was wir „allgemeinen Ausdruck" genannt haben, und man wird sich erinnern, daß dieser sich durch das Spiel der Beziehungen untereinander ergibt; alles gehört hier zur Ordnung des Verstandes.

Wenn es sich um ein Bild handelt, so ist die erste Beziehung die der bemalten Oberfläche zu seiner Umgebung : eine Begrenzung. Im großen und ganzen geht man vom Bild aus, um zur bildlichen Darstellung zu kommen. Dies sieht man sehr gut bei den Ikonen; das Werk nimmt seinen Anfang mit einem Brettchen und seiner Form. Der Vorwurf (in dessen Behandlung die gleichen Beziehungen zueinander sich fortsetzen) ist der begrenzten Fläche untergeordnet, die die Rolle eines Dinges, das etwas darstellt, übernimmt. Wir haben hier eine Tafel, die einem B i l d e d e n P l a t z g i b t. Wenn das Werk im Gegenteil nicht vom monumentalen Gesichtspunkt sondern von einem funktionellen Standpunkt aus verstanden werden soll, so hat man es mit einem Bilde zu tun, das auf einer Fläche P l a t z f i n d e t. Hier ist man also vom Bild ausgegangen.

Von diesen beiden Verfahren kann man sagen, daß das erste allgemein jenes der Malerei bis Giotto war, der die Benutzung des zweiten eröffnet. Aber über das Verfahren hinaus stehen sich zwei Auffassungen gegenüber : Die Kunst in den Dienst des Geistes zu stellen oder sie in die Schule der Natur zu bringen; ihr als erste Regel entweder ihre expressive Rolle oder ihre Nachahmungsfunktion zu geben; den Nachdruck mit einem Worte also auf ihren Endzweck oder auf die Gelegenheit legen. Dort trennen sich die beiden Richtungen und die beiden Epochen der Malerei (1).

Es wäre jedoch falsch anzunehmen, daß diese beiden Auffassungen sich einfach gegenseitig abgelöst haben, und daß die bis zu Giotto monumentale Malerei von dort ab naturalistisch geworden wäre. Tatsächlich waren diese beiden Richtungen, die, eine wie die andere, Wesensbestandteile des Problems der Malerei sind, immer miteinander verbunden. Aber in den verschiedenen Momenten der Kunstgeschichte kann man Perioden erkennen, in denen die monumentale Tendenz vorherrscht, und wieder andere, in denen sie mehr oder weniger zugunsten der sinnlichen Darstellung in den Hintergrund tritt. Im großen und ganzen kann man zusammenfassend sagen, daß mit Giotto eine Scheidungsgrenze auftritt; die Werke, die ihm vorausgehen, kommen aus einer vielmehr monumentalen Auffassung, jene, die ihm folgen, sind mehr unmittelbar bildhaft; trotzdem bleibt im Grunde in jedem dieser zwei großen Zeitabschnitte die Beziehung der beiden Tendenzen zueinander gegenwärtig und zeigt sich in verschiedener Weise betont.

Das macht nun eine doppelte und wichtige Bemerkung notwendig. Einerseits ist es sicher, daß die Monumentalität als Kunstwert an die erste Stelle tritt. Andererseits ist es nicht weniger gewiß, daß die christliche Kunst - denn wir hier glauben, wir von christlicher Kunst sprechen zu

---

(1) Diese Bemerkung wurde sehr zutreffend in einer ausgezeichneten Studie von Theodor Strawinsky (dem Sohn des Komponisten) über „Picasso und die zeitgenössische Malerei" gemacht, die in Nr. 3/1954 der schweizerischen Revue „Nova et Vetera" (Seite 162-163) erschienen ist.

können – ein Gleichgewicht erfordert, das wohl der Monumentalität diesen ersten Platz läßt, sie jedoch mäßigt, indem sie dem sinnlichen Element der „funktionellen" bildlichen Darstellung einen grösseren Raum gibt, als es ihn z.B. in den am meisten hervortretenden charakteristischen Epochen einer geistig so hochstehenden Zivilisation wie jener Griechenlands hatte. Der christliche Künstler weist eine übertriebene oder gar ausschließliche Monumentalität zurück. Ein Christ kann auf rein menschlichem Gebiet nicht ein Vollkommenheitsideal begreifen, das allein oder zu ausschließlich verstandesmäßig ist. Der Christ, obwohl er die Rangordnung der menschlichen Werte respektiert, indem er also dem Verstand seinen ihm sicher gebührenden ersten Platz einräumt, weiß jedoch, daß dieser allein nicht eine vollkommen harmonische Ordnung verwirklichen kann in Anbetracht der konkreten Stellung des Menschen. Der Leib, und alles was physischer Art ist, ist für ihn nichts nebensächliches; eine wirklich menschliche Harmonie setzt sich aus intellektuellen und sinnlichen Werten zusammen, die einer Rangordnung unterworfen, aber doch eng untereinander verbunden sind. Das ist es, was Péguy in seiner bewundernswerten Formel zusammenfaßt: „Und das Übersinnliche selbst ist fleischlich". Kurz, eine Befriedigung im Übernatürlichen allein oder im Materiellen allein zu suchen, ist der christlichen Weltanschauung absolut untersagt.

Diese Vereinigung der Werte des Geistes und der Leibes kann übrigens nicht das wirkliche Gelingen, nach dem der Mensch trachtet, sichern, das heißt die wirklich vollkommene Ordnung, die er nicht nur als sein Ideal sondern als seine Pflicht erstrebt. Denn es handelt sich wohl um eine Pflicht zur Vervollkommnung, die sich dem Menschen auferlegt, sowie er handelt. Diese Vollkommenheit glaubten die Alten erreichen zu können durch eine absolute Herrschaft des Verstandes über die ungeordneten Mächte der Sinne und des Instinktes. Der Christ seinerseits aber vermindert diesen Ehrgeiz um den Teil, den er der Hoffnung einräumt. Das heißt, die Vollkommenheit, die er sich nichtsdestoweniger berufen fühlt zu verwirklichen, liegt für ihn jenseits seiner Fähigkeiten, erscheint jedoch erreichbar durch die zusätzliche Wirkung, die ihm darüber hinaus aus der Gabe des Übernatürlichen kommt. Der Christ trennt sich von dem Weisen des Altertums durch die Erkenntnis, daß allein die Übernatur die Natur vollendet. Daraus ergibt sich in der Anwendung, die er von seinen Hilfsmitteln macht, etwas nicht nur angenommen sondern gewollt Unvollendetes und wie eine Weigerung, den zu fest geschlossenen Kreis einer vollkommen harmonischen menschlichen Weltordnung zu versuchen oder zu sprengen. Wir haben hierüber schon einmal geschrieben (siehe „L'Art d'Église" Nr. 4/1948, Seite 277: „Antike Strenge, christliche Mäßigung").

Mit derselben Bemerkung in bezug auf das Gebiet des Sittlichen beschließt Pater A.-J. Festugière, O.P., sein sehr schönes Werk „Sokrates" (Verlag Flammarion, Paris, 1934): „Genügt es wirklich, das Gute zu sehen, um es zu tun? Soviel Optimismus enttäuscht. Und soviel Frieden. Man sucht den Riß in einem so vollkommenen Werk. Wäre das nicht gerade dieses Übermaß an Schönheit?... Die ergreifendste Lektion der antiken Weisheit ist, daß sie mit einem Mißerfolg endet". (Seite 176-180.)

Wenn wir also vor einem Übermaß an Intellektualität warnen, so greifen wir damit sicher nicht die zeitgenössischen Kunsttendenzen an. Die Gefahr für die Modernen liegt nicht auf dieser Seite, und sie sind nicht versucht, der Herrschaft des Geistes über das Gebiet des Materiellen zuviel Platz einzuräumen. Wir sehen im Gegenteil, daß es bei ihnen gerade der Einfluß selbst des einen auf das andere ist, der unbekannt ist. Man kommt so entweder zu einem rein materiellen Funktionalismus oder zur Abstraktion; hier und dort handelt es sich um eine stolze Isolierung eines jeden dieser Faktoren. Es gibt hier keine Inkarnation des Geistes mehr noch eine belebte Materie. Eine seltsame und ganz nicht-menschliche Welt ersteht, in der man Techniken und Auffassungen sich blindlings kreuzen sieht. Roboter und Schlafwandler, die Menschen der Technik und jene der abstrakten Begriffe versuchen durch die auseinanderstrebenden Wirkungen einer gleichen Revolte das Problem Mensch vom Tier und vom Engel aus zu lösen. Der Bruch der Einheit, ist es, der diese abirrenden Extreme schafft. Voneinander getrennt ergänzen sich die beiden Teile des Menschenwesens nicht mehr so, daß sie sich auch behaupten. Der Engel zum Tier gesellt macht nicht den Menschen, ebensowenig wie ein Nebeneinander von Termiten und Mandarinen eine Zivilisation schafft. Das kommt darauf hinaus, daß man sagen kann, dem präzisen Wortschatz der klassischen Philosophie entsprechend, daß eine Materie und eine Form unabhängig für sich selbst entwickelt nichts anderes als einen Gipfel des Widersinns darstellen. Ihr ganzer Sinn liegt in ihrer Rolle als auf einander bezogene. Ihr ganzer Wert liegt in ihrer Einheit, das heißt in ihrer substanziellen Vereinigung.

Wir möchten gerade auf dieser notwendigen Vereinigung bestehen. Und wenn wir auf den Irrtum zurückgekommen sind, den ein mißbräuchlicher Intellektualismus im Vergleich zur christlichen Wahrheit des Menschen darstellt, so ist es, um uns davor zu bewahren, daß wir uns selbst darein begeben. In den Studien, die wir bisher über das Problem der Kirchenkunst und der Kunst im allgemeinen nach ihrem menschlichen Gesichtspunkt veröffentlichten, haben wir die Vorrangstellung hervorgehoben, die der intellektuellen Expressivität zukommen muß oder, in anderen Worten, dem Wert der Monumentalität. Wir könnten dadurch glauben machen, daß wir die Wahrheit der christlichen Kunst auf der Seite einer absoluten Herrschaft des Geistes suchten, nach dem Beispiel des antiken Klassizismus. Um dieser ungenauen Interpretation zuvorzukommen, haben wir es für gut erachtet zu präzisieren, was sowohl in der Kunst als auch in allem Übrigen – und z.B. auf dem Gebiet der Sittenlehre – die christlichen Anschauungen vom heidnischen Ideal unterscheidet.

Zusammenfassend sagen wir, daß im Urteil des Lichtes, das das Christentum auf die Stellung des Menschen wirft – d.h. mit mehr Realismus gesehen – der Kunstwert nicht in der alleinigen Monumentalität besteht sondern in der Beziehung des Funktionellen und Monumentalen zueinander, d.h. des Körperlichen und des Übernatürlichen. Wenn ein materielles Ding einen Ausdruckswert erhält, wird es Kunstgegenstand, haben wir gesagt. Aber es handelt sich hier darum zu präzisieren: Die Kunst liegt nicht in diesem Ausdruck; die Kunst liegt darin, daß etwas Materielles diesen Ausdruck erhält, so wie sie auch in der Tatsache liegt, daß eine Idee sich in einer materiellen Form ausdrücken kann.

Wir nähern uns hier wieder Theodor Strawinsky, der sich ganz gleichartig ausdrückt, indem er schreibt: „Das objektiv Gegebene, das den Maler rechtfertigt, sei es für ihn Gegenstand oder einfacher Vorwand, muß um jeden Preis erkennbar sein, damit das Wunder seiner Transfiguration, worin jede Kunst besteht, festgestellt und geschätzt werden kann" (Zitierter Artikel, Seite 170. Die durch Sperrdruck hervorgehobenen Worte hat der Verfasser unterstrichen). Die Rangordnung bleibt jedoch bestehen. Wenn der Geist ohne den Körper ebensowenig einen Menschen ergibt wie der Körper ohne den Geist, so bleibt doch bestehen, daß es der Geist ist, der zum Menschen macht, und dieser ist an sich dem Körper überlegen. Daher für die Kunst die Folgerung, daß es der Wert der Monumentalität ist, der einem Werke seinen eigentlichen künstlerischen Charakter gibt. Denn es ist gerade dieser Wert, der ihm seinen Aufstieg in die Ordnung des Geistigen verleiht, und gerade dadurch vollzieht sich die „Transfiguration" der sinnlich erfaßbaren Welt.

Wir können jetzt auf die Gegenüberstellung des Wandgemäldes von Spoleto zur Geburt Christi von Giotto zurückkommen. Das erstere gehört zur monumentalen Tendenz oder, wie Th. Strawinsky sagt, die Absicht des Künstlers ist, „bildlich umwandelnd darzustellen". Wie nimmt er nun sein Werk in Angriff? Wir erwähnten es schon, und wir sehen, daß der Künstler tatsächlich vom Wandgemälde selbst ausgegangen ist. Es ist eine unterteilte Fläche, auf der die dargestellten Bilder ihren Platz einnehmen, sich dieser Unterteilung entsprechend anordnen, und innerhalb derer man eine durch die Flächen bestimmte Komposition findet. Wir stellen jedoch fest, daß die Monumentalität hier gemäßigt ist. Es genügt, dieses Gemälde aufmerksam zu betrachten, um hier zwei sehr verschiedene Elemente zu unterscheiden: Einerseits die Madonna des mittleren Wandgemäldes und andererseits die vier Szenen, von denen sie umrahmt ist. Die Komposition dieser Szenen bleibt sehr monumental. Oben links und unten rechts ist die Fläche wagerecht in zwei geteilt; unten links und oben rechts ist die Teilung senkrecht ausgeführt. Die bildliche Darstellung ist hier ganz einer monumentalen Anordnung unterworfen. Man geht von der Komposition aus, der der Vorwurf dienen soll. Die Komposition ist sozusagen auf der Suche nach dem Vorwurf. Ganz anders ist es bei dem mittleren Wandgemälde. Dort ist in erster Linie der Vorwurf gewollt. Hier handelt es sich nicht zuerst darum, eine Fläche anzuordnen, sondern eine Madonna darzustellen. Der Vorwurf ist hier auf der Suche nach der Komposition; diese wird wahrscheinlich noch sehr stark hervortreten, aber sie bleibt sekundär. Die Gestalt der Muttergottes ist hier nicht mehr, wie in den Seitenstücken des Wandgemäldes, ein dekoratives Element; sie ist als Gestalt gewollt, das heißt als „Imitation" (oder zum mindesten als Darstellung) eines natürlichen Vorwurfes, und die dekorative Behandlung, die sie erfahren hat, steht nur an untergeordneter Stelle. Das Verfahren ist also gerade umgekehrt, und das Wandgemälde in seiner Gesamtheit findet sein Gleichgewicht in diesem Spiel gegensätzlicher Elemente. Es muß übrigens gesagt werden, daß das Werk wegen dieses seines Gleichgewichtes einen hervorragenden Erfolg christlicher Kunst darstellt. Das Werk geht jedoch, wie wir bereits erwähnt haben, aus einer allgemeinen Auffassung hervor, die den Akzent auf die Monumentalität legt, und zwar nicht nur in den seitlichen Szenen, in denen das sehr klar ersichtlich ist, sondern auch in der plastischen Behandlung der Gestalt in der Mitte.

Was wir im Gegenteil in der Geburt Christi von Giotto sehen, ist eine Verlagerung dieses Akzentes zugunsten der bildlichen Darstellung. Der Anziehungspunkt des Bildes besteht nicht mehr in der hieratischen und intellektuellen Monumentalität, sondern in der konkreten Realität des natürlichen Gegenstandes. Und alsbald zeigt größte Geschmeidigkeit in der Komposition und in der Zeichnung diesen Umsturz an. Die hieratische Art des Wandgemäldes von Spoleto macht hier einer gewissen Auflockerung in der Anordnung wie auch in den Stellungen sowie irgendwie verweichlichten und der fleischlichen Natur näheren Formen, in einem Wort einem größeren Realismus Platz. Das ist aber nur, vergessen wir das nicht, der Anfang der Bewegung, und Giotto ist noch mit Rubens verglichen, was schon Spoleto für Giotto bedeutet; aber Giotto ist bereits der Rubens von Spoleto. Er gehört einer ganz anderen Welt der Malkunst an.

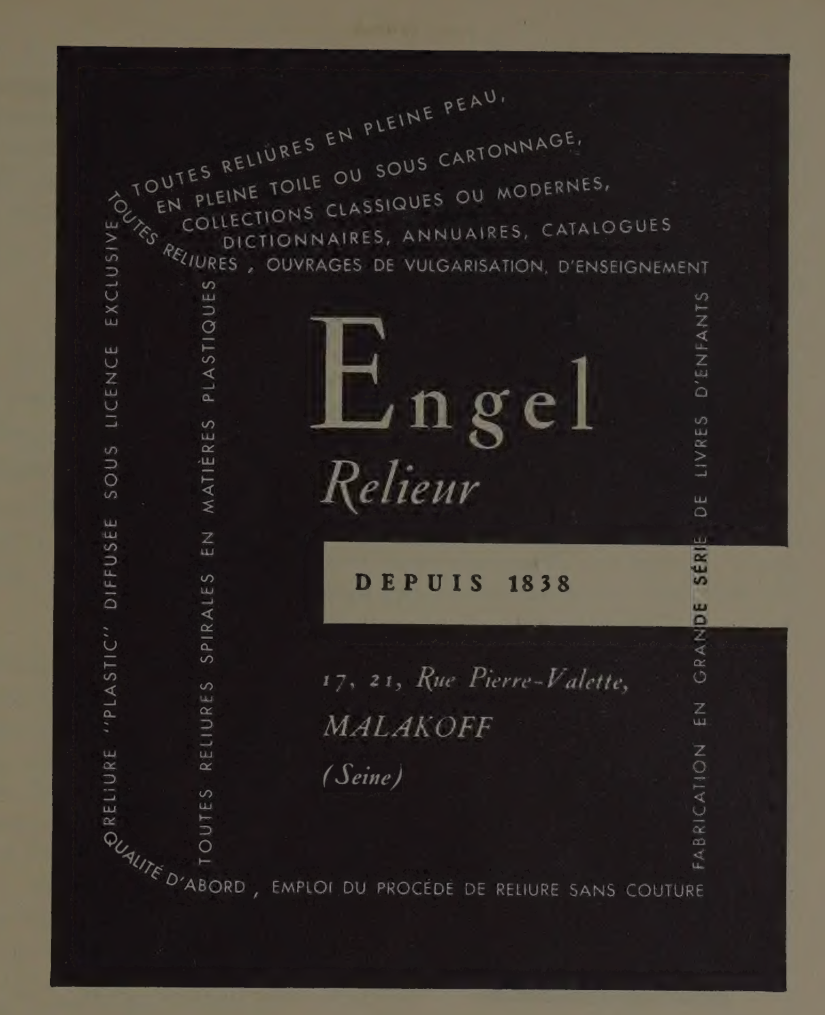
Wenn man im einzelnen dieses Gemälde von Giotto mit der Szene von Christi Geburt rechts unten auf dem Wandgemälde von Spoleto vergleicht, stellt man diesen Unterschied noch besser fest. Die Personen, die die Szene überragen, sind bei Giotto nicht mehr diese drei dekorative Elemente in Engelform. Es sind engelhafte Personen und Hirten, deren Gesichter und deren Haltung der Natur viel näherstehen. Die einfache Formbegrenzung, die die Muttergottes und das hl. Kind umrahmt, ist hier der Stall mit seinen Balken und seinem Strohdach. Die Muttergottes befindet sich in derselben liegenden Stellung, aber sie neigt sich über das Jesuskind, und ihre Hand wird es liebkosen. Das Kind selbst ruht nicht mehr auf einer Art von kleinem Monument in Altarform sondern in einer Krippe. Selbst der heilige Joseph nimmt die gleiche Haltung und Stellung ein, aber er hat eine plastische Form, wodurch seine Rolle über eine rein dekorative hinausgeht. Selbst die Felsenlandschaft gewinnt an greifbarer Realität. Obgleich Giotto also scheinbar der traditionellen Ikonographie treu bleibt, verwandelt er tiefgreifend den Geist. Wurde diese Umwandlung das Heil der Malerei oder der Auftakt zu ihrer Dekadenz? Wahrscheinlich bedrohte, wie Th. Strawinsky sagt, das Übermaß an Monumentalität, das heißt an Intellektualität, schwer die christliche Kunst des Mittelalters. Wahrscheinlich „drohte" auch ihre relative Unveränderlichkeit „in Verkalkung auszuarten". Aber drängten sich nicht alle „ismen der Unordnung – Naturalismus, Realismus, Subjektivismus – durch die Tür, die Giotto der Natur, dem Reellen und der Subjektivität geöffnet hat?

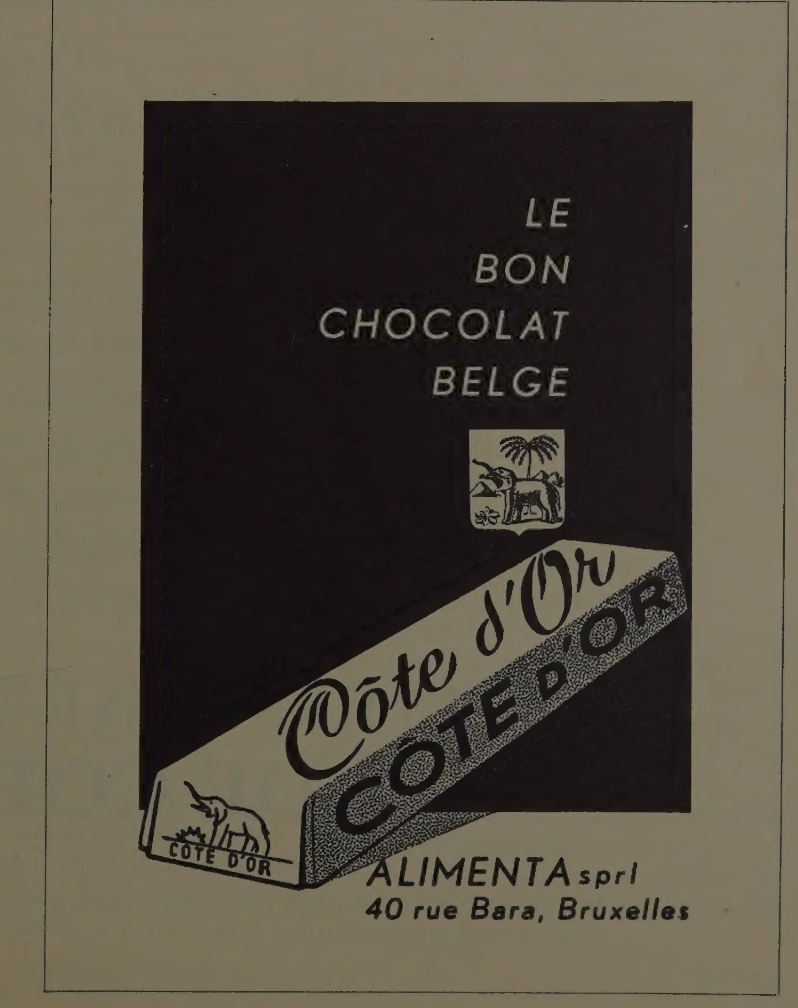
Man darf nicht verbergen, daß hier in Wirklichkeit das ganze Problem des Humanismus (und im besonderen des „christlichen Humanismus") aufgeworfen wird. Der Anfang der modernen Zeit wurde, auf allen Gebieten, dadurch gekennzeichnet, daß der Mensch sein eigenes Universum und seine eigenen Mittel entdeckte. Das Problem ist zu weitläufig und vor allem zu verwickelt, um es hier zur Sprache zu bringen. Sagen wir nur kurz, daß es auf ein Problem des Gleichgewichtes zurückgeführt werden kann. Es kann nicht die Rede davon sein, die enorme Beisteuerung der abendländischen Zivilisation zu beklagen sowie die so verschiedenartigen und so entscheidenden Erwerbungen, die in jeder Richtung seine „Besitznahme der Welt" erweitert haben. Eine solche Bereicherung ist sicherlich etwas Gutes. Und doch ist sie deshalb an sich nicht segensreich. Dieser neue Reichtum brachte das Problem seiner Verwendung mit sich. Er belastete die Waage der alten Weisheit einseitig – die Waagschale des Habens; um dies auszugleichen, wäre es nötig gewesen, daß die andere – jene des Seins – ihr ganzes Gegengewicht erhielt. Man muß jedoch wohl zugeben, daß, allgemein gesagt, das „Haben" die Oberhand behalten hat. Das menschliche Gleichgewicht – unvergleichlich schwerer zu verwirklichen, was nicht verkannt werden soll – wurde so, und dies für lange Zeit, gefälscht. Bergson stellte diese Gleichgewichtsstörung fest, indem er sagte, daß die moderne Welt einen „Zusatz an Seele" braucht.

Wie dem auch sei, es scheint uns doch, daß man in dieser Betrachtung des humanistischen Problems die Antwort auf die Frage findet, die uns beschäftigt. Giotto brachte der Malerei weder schlechthin Gutes noch Schlechtes. Es war ein Risiko. Es kommt den Kunsthistorikern zu zu unterscheiden, wie jede Periode, jeder Maler und vielleicht jedes Werk dieses Risiko laufen, darüber triumphieren oder sich darin verlieren konnte.

(Übersetzung von G. Kloss) D. Samuel Stehman.


GILLES
BEAUGRAND
Orfèvre
846
rue de
l'Épée
Montréal
8 PQ
Canada


TOUTES RELIURES EN PLEINE PEAU,
EN PLEINE TOILE OU SOUS CARTONNAGE,
COLLECTIONS CLASSIQUES OU MODERNES,
DICTIONNAIRES, ANNUAIRES, CATALOGUES
TOUTES RELIURES, OUVRAGES DE VULGARISATION, D'ENSEIGNEMENT
RELIURE "PLASTIC" DIFFUSÉE SOUS LICENCE EXCLUSIVE
TOUTES RELIURES SPIRALES EN MATIÈRES PLASTIQUES
Engel
Relieur
DEPUIS 1838
17, 21, Rue Pierre-Valette,
MALAKOFF
(Seine)
FABRICATION EN GRANDE SÉRIE DE LIVRES D'ENFANTS
QUALITÉ D'ABORD, EMPLOI DU PROCÉDÉ DE RELIURE SANS COUTURE


LE
BON
CHOCOLAT
BELGE
Côte d'Or
COTE D'OR
COTE D'OR
ALIMENTA sprl
40 rue Bara, Bruxelles

Bibliographie

Maurice Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*. Introduction par le R.P. Doncœur. Éd. Arthaud, Paris, 1954; 23 × 17 cm ; 324 p.; broché 1 980 FF, avec liseuse rhodoïde 2 170 FF, relié (maquette originale de Roger Excoffon) 2 630 FF.

Historiographe de l'art, Maurice Vloberg a déjà publié d'importantes monographies qui embrassent toute une série d'œuvres groupées selon le thème religieux qui les a inspirées. Celui qui fait l'objet de la présente étude est particulièrement riche, et c'est une fort belle vue d'ensemble que M. Vloberg nous offre ici. D'abondantes et très bonnes illustrations en héliogravure et cinq hors-texte en couleurs font de ce livre un document de première valeur, et qui doit trouver place dans toute bibliothèque d'art.

L'érudition du commentaire s'habille d'un style élégant et aisé, qui sait se faire lire. Il y a bien quelques audaces littéraires un peu douteuses, comme celle-ci: « ...l'ordre Franciscain, qui épousa la veuve mystique du Christ, dame Pauvreté ». Allons, allons, soyons sérieux. Nous dirons aussi qu'à notre sens, il eût fallu dépasser l'anecdote et s'attacher, du point de vue d'une critique et d'une analyse plus précisément artistiques, à la valeur plastique des œuvres commentées. M. Vloberg en fait l'explication un peu comme on montre des images aux enfants, en leur racontant une histoire à leur propos. Même si c'est bien leur histoire, on souhaiterait qu'à leur sujet l'on donnât au lecteur une leçon d'art plus substantielle et plus éducative.

A considérer ainsi trop uniquement le côté anecdotique des œuvres qu'il présente, l'Auteur a été entraîné à en faire figurer, au titre de leur sujet, quelques-unes qui font injure à la qualité de l'ensemble, et qui témoignent d'un surprenant et regrettable manque de discernement.

D. S. Stehman.

F. M. Godfrey, *Early Venetian Painters, 1415-1495*. Éd. Alec Tiranti, Coll. *Chapters in Art*. Londres, 1954; 19 × 12,5 cm, 42 p., 76 planches hors-texte. 8 s. 6 d.

Nous avons déjà recensé plusieurs ouvrages de cette excellente collection. Précédé d'une étude très détaillée, le présent petit livre nous montre l'étonnante richesse de la peinture vénitienne du xvᵉ siècle. On y admire, de Jacobello del Fiore à Carlo Crivelli, une virtuosité souvent luxuriante et une grâce toute italienne; mais on y voit aussi, de plus en plus marquée, un penchant à la sensualité qui donne à cette peinture religieuse quelque chose d'équivoque. Il est intéressant de suivre le développement de cette liberté, voire de cette licence picturale, à partir d'œuvres qui tiennent encore du hiératisme byzantin.

D. S. Stehman.

René Lesuisse, *Le sculpteur Jean Del Cour, sa vie, son œuvre, son évolution, son style, son influence. Étude historique, esthétique et critique*. Nivelles, chez l'Auteur (5, rue Georges Willame), 1953; 30,5 × 25 cm; 222 p. et 128 pl.; broché 350 FB, relié pleine toile 450 FB.

Jean Del Cour (1631-1707) est incontestablement le plus grand sculpteur liégeois et il n'est que de regarder un instant l'une de ses émouvantes madones, celle de la cathédrale de Gand, celle de l'autel d'Herckenrode, ou celle de la fontaine de Vinâve d'île, pour se convaincre que la place de cet artiste est parmi les plus grands maîtres de la statuaire baroque. Or, chose étonnante, si d'innombrables articles et notices lui ont déjà été consacrés, c'est en vain que l'on cherchera une monographie sur le maître d'Hamoir, sur la vie duquel, il faut le dire, les sources ne nous renseignent que très maigrement. Félicitons-nous de cette lacune; nous n'avons rien perdu pour attendre; car le beau livre de R. Lesuisse nous donne tout ce que nous pourrions souhaiter trouver sur la personne et l'œuvre du grand sculpteur wallon: une biographie critique, une étude pénétrante de son style et des influences qu'on peut y discerner, un chapitre sur la place de Del Cour dans l'art liégeois, enfin le catalogue critique de ses œuvres; je devrais dire *les catalogues*, car l'auteur examine successivement 1° les œuvres signées, 2° les maquettes d'œuvres authentiques, 3° les terres cuites attribuées à Del Cour, maquettes d'œuvres existantes, 4° les maquettes attribuées à Del Cour mais dont l'exécution est perdue, 5° les œuvres attribuées à Del Cour par des auteurs anciens (Saumery, Delvaux, Hamal), 6° les œuvres attribuées au maître sur la foi de documents douteux, 7° les œuvres exécutées d'après des maquettes attribuables au maître, 8° les œuvres attribuées à Del Cour par des auteurs modernes, 9° le catalogue des œuvres disparues.

Bref, un travail consciencieux, solidement informé et qui témoigne à la fois d'un goût sûr et d'une louable prudence. Le livre se lit agréablement (encore qu'on eût pu souhaiter une langue plus ferme et un style plus correct) et il est fort bien illustré. La plupart des photos sont de l'Auteur; certaines sont un peu floues, mais quand on sait la difficulté qu'il y a à rassembler une pareille documentation, on aurait mauvais gré à lui en faire un reproche.

D. N. Huyghebaert.

Pierre Ladoué, Conservateur en chef honoraire des Musées Nationaux, *Pour la beauté de la maison de Dieu*. Éd. Spes, Paris, 1954; 18,5 × 12 cm; 96 pages; 180 FF.

Ce petit livre n'a pas la prétention de donner de grands principes, mais seulement des conseils pratiques pour entretenir et aménager les églises avec la dignité qui s'impose. C'est donc une sorte de manuel à l'usage des Curés, mais où les artistes pourront également trouver profit. A côté des indications, voire des recettes très utiles qu'on peut y puiser, signalons cependant quelques affirmations erronées (il s'agit, du reste, d'erreurs qui sont l'objet d'un assentiment quasi universel). Par exemple, p. 39: parmi « les qualités que devrait idéalement posséder tout artiste chargé de travailler à la décoration d'une église », l'auteur cite: « une culture générale solide, une science historique, biblique, théologique et liturgique suffisantes pour éviter toute erreur dans la composition ou dans le détail de l'expression. « On parle » toujours mal de ce qu'on ignore », dit Cicéron. Et saint Jérôme rejoint cette pensée quand il écrit au prêtre Népotien: « Lis souvent les » Écritures. Apprends ce que tu dois enseigner! » Faites votre profit d'un tel conseil, artistes chrétiens ! » Mais non. Saint Jérôme s'adresse, précisément, à un prêtre. C'est à celui-ci d'avoir « une science historique, biblique, etc. » pour donner ses consignes, dans l'ordre du programme iconographique, à l'artiste qui, lui, doit avoir tout simplement la science de son art. On a funestement mélangé tout cela. C'est ainsi qu'on voit les artistes faire de la théologie pendant que les clercs discutent de couleurs. Autre exemple d'erreur théorique, p. 45: « C'est au réel qu'il faut se tenir. L'homme, être de chair, vit plus par le sens que par l'intelligence. » Halte-là! L'auteur énonce-t-il un axiome? En ce cas, c'est une lourde contre-vérité. Rapporte-t-il seulement la manière dont, pratiquement, la plupart des hommes hiérarchisent leur vie? Alors il a tristement raison; mais non s'il accepte ce fait pour y baser une méthode d'art, et d'art sacré. C'est pourtant ce qu'il fait, car voici la suite du passage: « Au théâtre, au cinéma, ce que goûte surtout le spectateur, c'est la vérité de la représentation de la vie. (Ceci est déjà plus que discutable. N.d.l.R.) Pourquoi en irait-il autrement à l'église, où l'on adore le Christ fait homme? » Comment, pourquoi? Ne serait-ce pas, par hasard, parce que l'église n'est ni le théâtre ni le cinéma? On voit ici, une fois de plus, à quelles énormités conduit le manque de sûreté et de netteté qui caractérise les conceptions actuelles sur l'art et, singulièrement, l'art d'Église. Signalons enfin que cette expression d'*art d'Église*, que nous avons choisie pour titre et pour programme de notre revue, et que, depuis, nous voyons faire un peu partout son petit bonhomme de chemin, l'auteur la reprend à son compte et la commente fort bien (note de la p. 30).

D. S. Stehman.

Imprimi potest
Ex Sti Andreae, 2 Februarii 1955
† Theodorus Nève, Abbas

Éditeur responsable : J. Botte, Abbaye de Saint-André
Imprimé en Belgique, par Les Imprimeries C. Van Cortenbergh, 12, rue de l'Empereur, Bruxelles
Typographie de Fr. Van Muysewinkel, « Votre Imprimeur », 23-27, rue d'Anethan, Bruxelles

Imprimatur
Mechliniae, 5 Februarii 1955
† L. Suenens, Vic. gén.


NDICAT · HOC · MVNV